

நாட்டார் கௌச

கூயஸ்புய் பயன்பாடுய்

கலாநிதி இளையதும்பி யாலகந்தரம்

BIBLIOGRAPHICAL DATA

- TITLE OF THE BOOK:** *Folk Music:
Nature and Use
(Nattar Icai: Iyalpum
Payanpatum)*
- AUTHOR** *Dr. E. Balasundaram,
Head - Department of Tamil,
University of Jaffna,
Thirunelvely.*
- PUBLISHER** *Folklore Society, Jaffna.*
- PRINTER** *Mercury Printers, Jaffna.*
- COPYRIGHT** *Mrs. V. Balasundaram,
Senior Assistant Librarian,
University of Jaffna,
Thirunelvely.*
- EDITION** *First, 28 - 04 - 1991*
- PRICE** *Rs. 75 - 00*

நாட்டார் இசை:

இயல்பும் பயன்பாடும்

சலாதி இ. பாலசுந்தரம்
தமிழ்த்துறைத் தலைவர்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
திருநெல்வேலி.

நாட்டார் வழக்கியல் கழகம்
யாழ்ப்பாணம்
1991

பொருளடக்கம்

	பக்கம்
முன்னுரை	II
Foreword	V
இயல் - 1 நாட்டார் இசையின் தோற்றம் - வளர்ச்சி...	1
இயல் - 2 நாட்டார் இசையும் அதன் வகைகளும் ...	13
இயல் - 3 நாட்டாரிசையின் பயன்பாடு.....	18
இயல் - 4 நாட்டாரிசைப் பாவலன்.....	37
இயல் - 5 நாட்டார் இசையின் தனித்துவம்.....	51
இயல் - 6 நாட்டார் இசை வாய்ப்பாடுகள்.....	87
இயல் - 7 நாட்டார் பண்பாட்டில் வளர்ந்த இசைக்கருவிகள்.....	101
ஆய்வுத் துணை நூல்கள்.....	128

முன்னுரை

உலகத்தோரின் உன்னத படைப்புக்களில் இசைக்கலைபும் ஒன்றாகும். மனித வாழ்வின் பல்வேறு கட்டங்களோடு இரண்டறக் கலந்து, நடனங்கள், சமயச் சடங்குகள் முதலியவற்றுடன் இயைந்து இக்கலை காலந்தோறும் செழுமை பெற்று வந்துள்ளது. மனிதரின் நாகரிக நிலைப்பாடுகள், பண்பாட்டுக்கூறுகள், வாழ்க்கைமுறைகள், பழக்கவழக்கங்கள், நட்சிக்கைகள், உணர்வுகள், உணர்ச்சிகள் ஆகியவற்றின் வெளிப்பாடாகவும், உட்கூறுகளாகவும் அமைந்த இசைக்கலை, உலகளாவிய நிலையில் இசைக்கலை அனைத்து நாட்டவருக்கும், அனைத்து இனத்தவருக்கும் உரிமையானதாகும். ஆயினும் அதன் உருவம் உள்ளடக்கம் ஒரே தன்மையானதாக அமைந்து வில்லை. எனவேதான், அதன் தோற்றம், வளர்ச்சி, மலர்ச்சி ஆகிய படிமுறை நிலைகளைப் பற்றி இனவியல் - இசை ஆய்வாளர்கள் (Ethno - Musicologists) ஆராய்ந்து நிறுவியிருக்கின்றார்கள்.

இசையின் வளம் குரல் வழியாகவும், இசைக்கருவியின் மூலமாகவும் பெறப்படுவதாகும். குரல் இசை அல்லது இசைக்கருவியின் இசை தனித்து அமையும்போது 'தனியிசை' (Solo Music) எனவும், ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட ஒலி சேர்ந்த இசைக்கும்போது "கூடிசை" (Harmonious Music) எனவும் இசைவளம் இருவகைப்படும். தனியிசை ஒருவரின் ஏகாந்தமான நிலையிலும், கூடிசை பலரது முயற்சியினாலும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

இசையின் வெளிப்பாடு பயன்பாடு மிக்கதாக (Functional Values) அமைகிறது. இசை பெரும்பாலான உயிர் வர்க்கங்களையும் தன்வசப்படுத்தும் தன்மையது. இது உயிர்களின் உள்ளத்தை உருக்கும் பெற்றியது; இனிமை மிக்கது; எழில் வாய்ந்தது. இது மக்களுக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் தன்மையும், எழுச்சியூட்டும் வன்மையும் அமையப்பெற்றதாய் இருக்கின்றது (அ. இராகவன்; 1971:42). இசைக்கலை மனித இனத்தைப் பண்படுத்தியுள்ளது. அதனால் இசை புனிதம் பெறுவதாயிற்று. காலஓட்டத்தில் சமயத்துடனும் வாழ்வியலுடனும் இசை இரண்டறக்கலந்தது. எனவே இசைபற்றி ஆராயும்போது அதன் பயன்பாடு பற்றியும் அறியவேண்டியது அவசியமாகிறது.

கலைகள் காலத்திற்குக் காலம் செம்மைப்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. அவ்வகையில் இசைக்கலையும் பூர்வீகஇசை, நாட்டாரிசை, சாஸ்திரியஇசை என்ற படிநிலைகளைத் தாண்டி வந்துள்ளது. "ஒலிகளை நுட்பவுணர்வால் பிரிவு செய்து காணும் நுண்ணறிவு பெற்ற மனிதன் அந்தப் பிரிவுகளை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைக்கும் கலைத்திறன் பெறத்தொடங்குகிறான். எழுத்துக்களை உருவாக்கிச் சொற்களைப் பொருள் தருமாறு அமைப்பதுபோல், ஒலியின் பகுதிகளைச் சுவைதருமாறு இணைத்து, இசையுருவங்களான பண்களை உரு

வாக்கி இசைக்கலைக்குப் பெருக்கமும் பெருமையும் காண முயல் கிறான். பண்களை அமைப்பதற்கு முன்பாடல்களை ஒரு முறையான இசையில் பாடியிருக்கவேண்டும். சின்னர் பாடலின் இசைகவையாக அமையவேண்டுமென்ற விருப்பத்தில் இசையை முறைப்படுத்த முயன்றிருக்கவேண்டும். அத்தகைய முயற்சியின் பயனாகப் பண்ணைமைக்கும் முறையைக் கண்டுபிடித்துப் பலவகையான பண்களை மனிதன் உருவாக்கி இருக்கலாம் என்று கருதுவதே பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது (பெருமாள்: 1984: 12-13).

ஒவ்வோர் இனமும் தனித்துவமான இசைப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்டுள்ளது. மொழி, பழக்கவழக்கங்கள், சமயாசாரங்கள், நம்பிக்கைகள், உணர்வுகள் ஆகிய விடயங்கள் அந்தந்த இனத்தினரின் இசையின் பொருளமைப்பிலும், பயன்பாட்டிலும் தாக்கத்தையும் அழுத்தத்தையும் ஏற்படுத்திவந்துள்ளன. அன்றியும் இசையின் இயல்பையும் இரண்டாக இனங்காண்கிறார் பேராசிரியர் பெருமாள். ஒன்று விதிமுறைகளுக்கே உட்பட்ட திறமையான கலைஞரின் இசை. இன்னொன்று இயல்பாகப் பாயும் எளிமையான மக்களின் இசை. முன்னது கட்டுப்பாடுடையது; பின்னது மனவியல்புக்குத் தக்கவாறு அமைவது. முறையுடன் பாடுவது கலைஞரின் திறன்; நிறைவுடன் பாடுவது நாட்டுப்புற மக்களின் சிறப்புரிமை. நன்கறிந்து பாடுவது இசைப்புலவரின் வழக்கம். நினைத்ததைப் பாடுவது பாமரமக்களின் இயல்பு. இரண்டிலும் இனிமையுண்டு; இசைநயம் உண்டு (பெருமாள்: 1984: 660). எனவே நாட்டாரிசையின் சிறப்பியல்புகளை ஆராய வேண்டியதன் அவசியமும் உணரப்படுகிறது.

மருதநிலப் பண்பாட்டில் (கிராமியச் சூழலில்) சிறந்து வளர்ந்த காலம் முதலாக நாட்டாரிசைச் சூழலில் வாழக்கூடிய வாய்ப்பு எனக்கு ஏற்பட்டது. மகாகவி பாரதியாரின் இசையீடுபாடு குயிற் பாட்டிலே (வரிகள் 28-40) வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. அஃது ஒத்ததோர் ஈடுபாடு என்னை இத்துறையில் அழுத்தியது. அதன் முதல் அறுவடையே 'ஈழத்து நாட்டார்பாடல்-ஆய்வும் மதிப்பீடும் (மட்டக் களப்பு மாவட்டம்)' 1979 என்ற நூலாகும். அந்நூலை எழுதும் போது பூர்வீக ஈழத்து இசைமரபுகள், பற்றியும், அவ்வியல் இசை ஆய்வாளர் நூல்கள் பற்றியும் மேலும் விரிவாக அறியக்கூடிய வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. முக்கியமாக புருஷோத்தமால் (1973) ஸி. எம். பெளறா (1962) ஹெர்ட்சர்ச் (1953) முதலியோரின் ஆய்வு நெறிகளைப் பின்பற்றித் தமிழர் நாட்டார் இசைமரபுகள் பற்றி ஆராயும் முயற்சியில் இந்நூல் அமைகிறது. இவ்வாய்வில் ஈழத்து நாட்டார் பாடல்களே பெரிதும் ஆதாரமாகக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

நாட்டாரிசை பற்றி ஆராய்ந்து கொண்டிருக்கையில், இவ்வாய்வினைப் பரந்த நோக்கில் மேற்கொள்வதற்கோர் அரிய வாய்ப்புக் கிடைத்தது. இலங்கையிலுள்ள அமெரிக்கத் தூதராலப யூ. எஸ். ஐ. எஸ். நிறுவனத்தினர் எனக்கு ஒரு புலமைப்பரிசீலை

வழங்கி, ஹைதராபாத்திலுள்ள அமெரிக்கக் கல்வி ஆய்வு நிறுவனத்தில் (American Studies Research Centre, Hyderabad) "அமெரிக்காவிலே நாட்டாரிசை ஆய்வு" என்ற விடயம் பற்றிய ஆய்வை மேற்கொள்ள 1988 இல் வாய்ப்பை வழங்கினார். அந்த ஆய்வு நிறுவன நூலகத்தில் பல்வேறு நாடுகளின் நாட்டாரிசை பற்றி மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் தொடர்பான நூல்கள், ஆய்வு இதழ்கள், சஞ்சிகைகள் முதலியனவற்றை வாசிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. உலகப்புகழ்பெற்ற நாட்டார் வழக்கியல் பேராசிரியர் அலன் டண்டீஸ் (Prof. Alan Dundes, கலிபோர்னியா பேர்க்கினி பல்கலைக் கழகம்) அவர்களையும் சந்திக்கக் கூடியதோர் அரிய சந்தர்ப்பமும் அங்கே கிடைத்தது. இந்த ஆய்வை முழுமைப்படுத்துவதற்கு அந்நூலகத்திற்கு கிடைத்த நூல்கள், சஞ்சிகைகள் மற்றும் தரவுகளும் துணையாயின என்பதை நன்றியுடன் குறிப்பிடுதல் பொருத்தமாகும்.

இந்நூல் முழுமைபெற வேண்டும் என்பதில் ஊக்கமளித்த சென்னை உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவன முன்னையாள் இயக்குநர்களான பேராசிரியர்கள் ச. வே. சுப்பிரமணியம், அ. நா. பெருமாள் ஆகியோரை நன்றியுடன் நினைவுகொள்கிறேன்.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியர் ஆ. வேலுப்பிள்ளை அவர்கள் "நாட்டார் வழக்கியல்" ஆய்வுத் துறையில் என்பெயரும் நிலைபெற வேண்டும் என்ற, பெரும் பண்பினர். அன்றாது அணிந்துரை இந்நூலை மேம்படுத்துகின்றது.

ஈழத்தமிழர்தம் நாட்டார் கலைகளைப் பயின்று அவற்றின் மேம்பாட்டுக்காக உழைத்தல், நாட்டார் இலக்கியங்கள், நாட்டார் கலைப் பொருட்கள் முதலிய பண்பாட்டுச் சின்னங்களைச் சேகரித்துப் பேணுதல், இத்துறை சார்ந்த நூல்களை வெளியிடுதல் ஆகிய பணிகளில் ஈடுபட்டுள்ள 'யாழ்ப்பாணம் நாட்டார் வழக்கியல் கழகம்' இந்நூலைத் தனது இரண்டாவது வெளியீடாகப் பிரசுரிக்க முன்வந்தமையைப் பாராட்டுகிறேன்.

பல்வேறுபட்ட பிரச்சினைகள் சூழ்ந்த இக்கட்டான காலகட்டத்தில் இந்நூலைச் சிறப்புற அச்சிட்டு உதவிய "மேக்கூரி" அச்சக உரிமையாளர் நண்பர் திரு. ப. செல்வநாதன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

ஈழத்தில் நாட்டாரிசைக் களஞ்சியம், நாட்டார் இலக்கியக் களஞ்சியம், நாட்டார் வழக்கியல் அரும் பொருளாகம் என்பன அமையும்போதே ஈழத்தவரின்பண்பாட்டுப் பாரம்பரியப் பாதுகாப்பு முழுமை பெறும் என்பது எனது உறுதியான நம்பிக்கை. அந்த எதிர் பார்ப்பின் ஓரங்கமாக இந்நூலை அளிப்புதில், நான் மகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

கலாநிதி. இ. பாலசுந்தரம்

FOREWORD

The status of folklore as a marker of cultural and social identity and as an important part of the spiritual heritage of nations and all mankind has been greatly enhanced during the past twenty years. In retrospect this period may be viewed as the second wave of traditional culture making its impact on world culture at large, the first wave being the breakthrough of folklore into western civilization in the late 18th and the early 19th centuries. The second wave has throughout been a global one in its origin and impact. The role of folklore, in the broad sense of the word, has been to emphasise local cultural values, social and national identities as a counterweight to the sweeping cultural changes which tend to undermine the values inherent in more traditional lifestyles. Folklore must also be made part of world culture by disseminating the best products of folkloric creativity.

The process of safeguarding folklore continues at Unesco. Member states have taken part in a meeting of the Special Committee of Governmental Experts, held at Unesco Headquarters in Paris in June 1987 to discuss and prepare general international regulations in the safeguarding of folklore. The Unesco process for the safeguarding of folklore is probably the most authoritative statement of the value of folklore and traditional culture the world has seen.

Conservation of folklore is a part of the above process. It is concerned with documentation regarding folk traditions and its object is, in the event of the non-utilization or development of such traditions, to give researchers and tradition bearers access to data enabling them to understand the process through which tradition evolves and changes. The Unesco Committee recommends the establishment of a network of archives where the information and documents collected could be stored. It is also necessary to create museums where folklore will be exhibited, to develop museums of folklore or the folklore sections in the multidisciplinary museums and to establish data or archives centres.

- Dr Elayathamby, Balasundaram a trained folklorist in our Department of Tamil, is responding to these developments and by bringing out his monograph entitled 'Folk Music: Nature and Use A Study He hails from Batticaloa, a treasure house of Tamil folklore and he has worked on the folk songs of that district for his doctoral dissertation. This dissertation, written in Tamil, had been published in Madras in 1979. He had been to South India, to Moscow and to the U. S. A. Awhere he enhanced his research methodology. He has been attached to the University of Jaffna from 1984 and he has edited Kaathavaraayan Naadagam (1986), a folk drama of Jaffna region.

The author has divided his book into seven chapters. The first two chapters, dealing with the origin and development of folk music and its classification, treat folk song and folk music and serve as introduction to the main body of the work. Chapter seven deals with folk musical instruments with special reference to the Tamil tradition. There are two short chapters on the folk singer and the folk musical formulas. The latter chapter deals with what are sometimes called Nonsense Syllable lines and this category needs special attention for further research.

The most substantive portion in this book is the fifth Chapter dealing with the peculiarities of folk music. Understandably, this chapter covers almost a quarter of the book. Regarding the nature of folk music this is the core chapter. This chapter embodies many valuable insights and findings of the author. He also points out research undertaken in South India to demonstrate the influence of folk music on Carnatic music and appeals for further fruitful research.

The third chapter - the second longest chapter in the book deals with the function of folk music. The broad grounding of the author in Tamil folk songs in relation to social and cultural environment comes to light in this chapter.

The author has utilised his deep knowledge of Batticaloa folk songs to focus on folk music. He has utilised the writings of modern folklorists and ethno-musicologists to give a proper perspective and then studied Tamil folklore in that perspective. Though not a pioneer in the study of Tamil folklore, Dr. Balasundaram's work marks a definite advance in Tamil folkloristics. Let us hope that his work will usher in a new era in Tamil folkloristics. If a translation of this book appears in English or some other International language, it will surely benefit international folklorists.

*Department of Tamil,
University of Jaffna.*

Prof. A. Veluppillai.

இயல் - 1

நாட்டார் இசையின் தோற்றம் - வளர்ச்சி

இசையின் மேன்மை

இசைக்கலையானது அதி உன்னத சக்திவாய்ந்த ஜனரஞ்சக முடைய ஓர் இன்பக்கலையாகும். மேலைத்தேயங்களிலும் கீழைத் தேயங்களிலும் இசைக்கலை இன்று மகோன்னத வளர்ச்சியும் பல்வேறுபட்ட பண்பாட்டு முக்கியத்துவமும் பெற்று விளங்குகிறது. பூர்வீககால மக்கள், இடைக்கால மக்கள், பிற்கால நாகரிகமடைந்த சமூகத்தினர் அனைவரிடமும் பல்வேறு நிலைகளில் இசைக்கலை இடம்பெற்றே வந்துள்ளது. இந்த இசைப்பாரம்பரியம் அவர்களால் ஆக்கப்பட்ட அதிசயமான ஓர் அன்பளிப்பாகும். ஓரினத்தின் அல்லது ஒரு நாட்டின் பண்பாட்டைச் சித்திரிப்பன கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம், நடனம், இசை, இலக்கியம் முதலான கலை அம்சங்கள் ஆகும். அவ்வாறான பண்பாட்டுக்கோலங்களுள் ஒன்றாகிய இசை, உலகப் பண்பாடுகள் அனைத்திற்கும் பொதுவானதாகவும், உலகளாவிய பொதுப்பண்புகளைக் கொண்டதாகவும் விளங்குகிறது.

பாரதநாட்டில் இசைக்கலை ஒரு புனித கலையாகவே போற்றப்படுகிறது. "ஓசை ஒலியெலாம் ஆனாய் நியே" என்றும் "ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்" என்றும் பாட்டிசைத்து, "ஓம்" என்னும் நாதப்பிரம்மமாக இறைவனை இசைவடிவாக்கண்டார்கள் சைவசமயக் குரவர்கள். இதுபோன்றே பிறசமயங்களோடும் தொடர்புடையதாகவே ஏனைய பண்பாட்டாளர்களது இசைக்கலை வரலாறும் காணப்படுகிறது.

இசையின் படிமுறை வளர்ச்சி

பூர்வீககாலம் முதலாக வளர்ச்சிபெற்று வந்த இசைக்கலை யின் முழுமையான வளர்ச்சி நிலையினையும் வரலாற்றுப் பின்னணியினையும் ஆராய்ந்த மனிதவியல் - இசைத்துறை ஆய்வாளர்கள் (Ethnomusicologists) மக்களின் பண்பாட்டு வளர்ச்சியின் பல்வேறு தன்மைகளை ஆதாரமாகக்கொண்டு, இசையின் தோற்ற வளர்ச்சி நிலையினை பூர்வீக இசை (Primitive Music) நாட்டாரிசை (Folk Music) கீழைத்தேய இசை (Oriental Music) என மூன்றாக வகைப்படுத்தியுள்ளனர் (Bruno Nettle 1973: 1-5).

இவற்றுள் பூர்வீக இசை காலத்தால் மிகவும் முற்பட்டதாகும். உலகின் பல பாகங்களிலும் பூர்வீகக்குடிகள் வாழ்ந்திருக்கிறார்கள். இன்றும் மிகச் சில பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருகின்றார்கள். அவர்களுக்கு எழுதவோ படிக்கவோ தெரியாது. ஆயினும் அவர்களுக்குத் தனித் தனித் தனிமையான பண்பாடுண்டு அவர்களுடைய பண்பாட்டு அம்சங்களிற் பூர்வீக இசை மரபுகளும் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அவர்களது இசை மரபுகள், இசைக்கருவிகள், நவீன இசைமுறைகளுக்கு (Jazz Music, Cantana Music) அவர்களின் பங்களிப்பு முதலிய விடயங்கள் பற்றி ஆராயும் போது, பூர்வீக இசையின் தனித்துவமான சிறப்பம்சங்களை அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

இசைக்கலை வளர்ச்சியில் இரண்டாவது நிலையில் இடம்பெறுவது நாட்டார் இசை மரபாகும். இதுபற்றிச் சிந்திக்கும்போது அதனைப் பயன்படுத்தும் மக்கள், நன்கு வளர்ச்சியடைந்த பண்பாட்டு இனங்களின் உறுப்பினர்களே என்பதைக் கருத்திற்கொள்ள வேண்டும். பாமரமக்களால் ஆக்கம் பெற்று, பரம்பரை பரம்பரையாகப் பல்லாண்டு காலமாக வழங்கிவரும் இப்பாடல்கள் நாட்டுப்புற மக்களின் இன்ப துன்பங்கள், தொழில்முறைகள், வாழ்க்கை நடைமுறைகள், நம்பிக்கைகள் முதலானவற்றைப் பின்னணியாகக் கொண்டவை. இவை, இன்றைய சாஸ்திரிய இசை மரபுகளின் இசை நுட்பங்களைப் பெரிதளவு கொண்டிருக்கா விட்டாலும், தனக்கே உரித்தான தனித்துவமான இசை மரபுகளைப் பெற்றுள்ளன. நாட்டார் இசையில் வளர்ச்சியிற் செந்நெறி இலக்கியப் பொருள் மரபும், சில சந்தர்ப்பங்களில் துணைசெய்திருக்கிறது. செந்நெறி இலக்கியங்களும், நாட்டார் இலக்கியங்களும் எவ்வாறு ஒன்றையொன்று தழுவினும், கொண்

டும் கொடுத்தும் வளம்பெற்று வந்ததுவோ அது போன்றே, நாட்டார் இசையும், சாஸ்திரிய இசையும் ஒன்றையொன்று தழுவி வந்துள்ளது. இத்தழுவல் நிகழ்ச்சியானது இசை மரபிலும் பொருள் மரபிலும் இடம்பெறலாயிற்று.

பாடல்களின் ஆக்கமுறைகள், பயன்பாட்டுப் பின்னணிகள், அவை வழங்கும் முறைகள் ஆகிய விடயங்களிற் பூர்வீகஇசைக்கும், நாட்டார் இசைக்குமிடையே சில ஒற்றுமைகள் காணப்படுதல் இயல்பே. அவ்வொற்றுமை இசையின் படிமுறையான வளர்ச்சி நிலையினையும், அதன் தொடர்ச்சி நிலையினையும் காட்டுவதாகும்.

பூர்வீகக்குடிகளின் வாழ்க்கைச் சூழலிற் தோற்றம் பெற்ற பூர்வீக இசை மரபுகளின் வளர்ச்சி நிலையே அல்லது அவற்றில் இருந்து தோற்றம் பெற்றனவே கடந்த காலத்திலும், இன்றும் வழங்கிலுள்ள இசை மரபுகள். பூர்வீக இசை மரபுகளுக்கும், நாட்டார் இசை முறைகளுக்கும், சாஸ்திரிய இசை முறைகளுக்கும் இடையே இசைமுறைகளிடையே எண்ணிக்கை அடிப்படையிற் பெரிதும் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இதுபற்றிப் புருணை நேட்டால் (1973) கருத்துத் தெரிவிக்கும் போது, 'பூர்வீக இசைமரபுகள் பெரும்பாலும் (Monophonic Music) தனி இசைமரபாகவே வழங்கிற்று என்றும், அதே வேளையில் மேலைத்தேய, கீழைத்தேய, சாஸ்திரிய இசைமரபுகளுக்கிடையே உள்ள வேறுபாடுகளிற் பூர்வீக இசைப்பாடல் அல்லது இசை அமைப்பானது மிகவும் குறுகிய அளவினைக்கொண்டது எனவும் குறிப்பிட்டு இதற்குக் காரணம், பூர்வீக குடிகளின் மொழியானது வளர்ச்சி பெற்றிருக்காமையாகும் என்கிறார்.

மிகக் குறுகிய அளவுடைய இசையமைப்பு பூர்வீக இசைமரபில் மட்டுமே உண்டு எனக்கூறமுடியாது. ஏனெனில் நூட்டார் இசைமுறையிலும் மிக நீண்ட கதைப்பாடல்களையும், நீண்ட தனிப்பாடல்களும் இடம்பெறுவதாடு, சிறிய அளவிலான பாடல்களும் வழங்கிலுள்ளன என்பதை மறுப்பதற்கில்லை. நாட்டார் இசை மரபு என்று கூறும்போது மொழி வளமும் பண்பாட்டு வளர்ச்சியும் வாய்க்கப்பெற்ற மக்கட் கூட்டத்தினரின் பாடல்களையே அது குறிப்பிடுகின்றது. அதேவேளையிற் கிராமிய மக்கள் வாழும் பண்பாட்டுச் சூழலிற், கற்றோர் மத்தியில் வளர்ச்சிபெற்றுக் காணப்படும் அல்லது வழங்கிவரும் சாஸ்திரிய இசைமரபுகள் அவர்களுக்குத்தெரியாதவை; அவர்களது வாழ்க்கைமுறைக்கு அவை பயன்படாதவை.

பூர்வீககாலப் பண்பாடு மாற்றம் பெற்றுக் கிராமியநாகரிக வாழ்க்கை முறை தொடங்கியதும் அம்மக்களிடம் நாட்டார் இசை மரபுகளும் இடம்பெறலாயின. அதன் பின்பு சாஸ்திரிய அடிப்படையில் இசைக்கலை நுண்ணிய வளர்ச்சி முறைகளை அடைவதாயிற்று. சாஸ்திரிய இசைமரபுகளை 'மேலைத்தேய இசைமரபுகள்' என்றும், 'கிழைத்தேய இசைமரபுகள்' என்றும் இரண்டாக வகுத்துக்கொள்ளலாம். இவ்வாறாக வெவ்வேறு நிலைகளில் இசைக்கலை மக்களாற் காலந்தோறும் வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளமை அறியப்படுகின்றது.

இசைக்கலையானது மக்களிடையே அதிக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளுடனும், உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுடனும், சமுதாய மரபுகள் நம்பிக்கைகள் என்பவற்றோடும் இசைந்து, உயர்நிலை பெற்றுக்காணப்படும் ஒரு சிறந்த கலையாகும். இசைக்கலையின் 'ஆதிமூலம்' அல்லது 'அடிப்படை' பூர்வீக கால மக்களின் வாழ்க்கையில் மலர்ந்த பழைய இசைமுறைகளை என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் இந்த அடிப்படை உண்மையைப் பலர் ஏற்கத் தயங்குகின்றனர். எவ்விடயத்தையும் விஞ்ஞான ரீதியில் அணுகி உண்மையை உணர்ந்துகொள்ளும் மனோபக்குவத்தை ஏற்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். ஸ ரி க ம ப த நி என்ற சப்த சுரங்களையோ அல்லது தாலாட்டுப்பாடல்களில் வரும் பொருளற்ற ரா, ரோ, ரி, ரு முதலான தொனிகளையோ நோக்கினால் இவ்வுண்மை புலனாகும். பொதுவாகத் தாலாட்டுப்பாடல்களைத் துணைகொண்டு ஆராயும்போது, இன்றைய இசையின் பழைய நிலைகளை அறிந்துகொள்ளப் பல வாய்ப்புகள் தென்படுகின்றன:

ஆராரோ ஆரிவரோ... ஆராரோ ஆரிவரோ... -

பச்சை இலுப்பை வெட்டி

பால் வடியத் தொட்டில் கட்டி

தொட்டிலுமோ பொன்னாலே

தொடுகயிரே முத்தால்—ஆராரோ.....

மாணிக்கக் கால் நாட்டி

வச்சிர வடம் பூட்டி

ஆணிப்பொன் தெரட்டிலிலே

அருமருந்தே நித்திரை செய்—ஆராரோ...

சங்கினல் பால் கொடுத்தால்

சந்தன வாய் நோருமெண்டு

தங்கத்தால் சங்கு செந்து

கொண்டு வந்தார் உன் மாமன் ஆராரோ...

இத் தாலாட்டுப்பாடலை நோக்கும்போது பாடலின் பொருளமைப்பு, யாப்புமுறை என்பன நாட்டார் பாடல் அமைப்பிலும், இப்பாடலைப் பாடும் இசைமுறை சாஸ்திரிய முறையில் நீலாம்பரி இராகத்திலும் அமையும் தன்மையை அவதானிக்கலாம். இதுபோன்றே கர்நாடக சங்கீதத்தில் இடம்பெறும் புன்கைவராளி, குறிஞ்சி, ஆனந்தபைரவி முதலான இராகங்கள் நாட்டார் இசைமுறைக்குப் பெரிதும் கடமைப்பட்டுள்ளன.

குறிப்பிட்ட ஓர் இனத்தாரிடையே இடம்பெறும் இசைக் கலையின் தோற்றத்தை அந்த இனத்தின் நாட்டார் இசைமுறையிற் காணலாம். அதனாலேயே மேற்கூ நாடுகளில் கேர்ட் சர்ச் (Curt Sachs), ஹோர்ன் பொஸ்டல் (Hornbostel), ஜோர்ஜ் ஹேர்சோக் (George Herzog), ஜாப் குன்ஸ்ட் (Jaap Kunst) புருனோ நேட்டால் (Bruno Nettl) முதலிய இசைத்துறை அறிஞர்கள் பூர்வீக இசை, நாட்டார் இசை என்பன பற்றிப் பெரிதும் ஆராய்ந்து வந்துள்ளார்கள் (Bruno Nettl: 1973 PP26-39). தனிமனிதப் படைப்பாகவும் கூட்டு முயற்சியாகவும் அமைந்த இந்த இசைமுறைகளைப்பற்றி அறிந்து கொள்வதற்கு நாட்டார் பாடல்களும், கூத்து இசைகளும், நாட்டுப்புற நடன இசைகளும் ஆதாரங்களாக அமைகின்றன.

இசையின் தோற்றம்

ஆதிகாலத்தில் வாழ்ந்த பூர்வீகக் குடிகள் தம் கருத்துக்களையும் இன்ப, துன்ப உணர்ச்சிகளையும் பிறருக்குப் புலப்படுத்தக் கூடியவாறு மொழி வளர்ச்சி பெற்றிருக்காத சூழ்நிலையில் ஏதோ ஒரு வகையில் ஓசை முறைகளையும், சைகை முறைகளையும் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். தேவையேற்பட்டபோது ஓசைகளைத் தாளம் பட ஒலித்து, அதில் இன்பம் கண்டிருக்கவும் கூடும். மனிதன் பேசக் கற்றுக்கொள்ளமுன்பு தாளம் பட்ட ஓசையுடன் பாடத் தொடங்கினான் எனக் கூறப்படுகிறது. ஆதிமனிதன் அவலத்திலும், மகிழ்விலும் இயற்கையின் அதி அற்புத வினோதத்திலும் எதிர்ப்புகள் தந்த அச்சத்திலும் பாதிக்கப்பட்டபோது ஏற்பட்ட உணர்ச்சிகளை இசைவடிவில் வெளிப்படுத்தினான். வேட்டையாடித்திரிந்த ஆதிமனிதன் முதலில் தனக்கு ஏற்பட்ட உணர்ச்சி பாவங்களை இசை வடிவிற புலப்படுத்தினான். மந்தை மேய்த்து அலைந்துதிரிந்த பூர்வீக மாந்தரும், இசைப்பாடல்களைப் பாடிப் பொழுது போக்கினார். அத்தகைய கவிதை இன்று ஆதிகாலப் பாடல்கள் எனக் கூறப்படுகின்றன. அவ்வாறான தாளம்பட்ட ஓசையே, தாள லயம்பட்ட பாடல்கள் பின்பு தோன்றுவதற்குரிய

யாப்பாகவும் அமைந்திருக்கலாம். பூர்வீக மனிதன் தனது இசை வெளிப்பாட்டின் மூலம் பொதுத் தொடர்புகளையும் வைத்துக் கொண்டான் என்று பெளறு (1962) குறிப்பிடுகிறார். இவ்வகையில் நோக்கும்போது, கிராமிய நடனங்களிலும் கூத்துக்களிலும் வரும் தாளம்பட்ட ஓசைகள், தருக்கள் என்பவை பூர்வீகக்குடிகளின் தாளம்பட்ட ஒலிமுறைகளை நினைவூட்டுவனவாக அமைகின்றன.

இசையின் தோற்றம்பற்றி அறிந்து கொள்வதன் மூலம் அதனோடு தொடர்புடைய மனிதப் பண்பாட்டு விடயங்கள் பலவற்றை விளங்கிக்கொள்ளத்தக்க வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. ஆதலினாலேயே இசையை ஆதாரமாகக் கொண்டு வாழ்க்கைத் தத்துவம் பற்றி ஆராயமுனைந்த தத்துவஞானிகள் பலர் இசையின் தோற்றம் பற்றியும் ஆராயலானார்கள். ஸ்பென்சர், கோளிக் முதலான தத்துவஞானிகள் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கோராவர். பேர்லின் நகரைச்சேர்ந்த “காரல்ஸ்டம்ப்” (Carlstumpf) என்ற தத்துவஞானி தாம் எழுதிய இசையின் முதல்நிலை (The Origin of Music) என்ற நூலிலே வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்:

“ஆதிமனிதர் ஒருவருடன் ஒருவர் தொடர்புகொள்வதற்குப் பயன்படுத்திய ஒருவகைச் சைகை முறையே இசையின் ஆரம்பம். அத்தகையதொரு ஆரம்ப நிலையிலிருந்தே இசைக்கலை படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்றுத் தனித்துவமும், நுட்பமும், செறிவும் கொண்ட ஓர் இன்பக்கலையாக அழகியற்கலையாக விருத்தியடைவதாயிற்று”.

எனவே நாட்டார் இசையின் முக்கியத்துவம் மனிதப் பண்பாட்டியலின் அடிப்படையில் மிக இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்று வந்துள்ளமை தெளிவாகின்றது. இசைக்கலையின் படிமுறை வளர்ச்சியை அறிந்துகொள்வதற்குத் துணையாக பூர்வீக இசை, நாட்டார் இசை ஆகியவற்றின் தோற்றம், அவற்றின் வளர்ச்சி மாற்றம் என்பன பற்றியும் தெரிந்து கொள்ளுதல் பொருத்தமாகும்.

நாட்டார் இசை

ஒரு நாட்டின் உண்மையான வாழ்க்கை நெறியை அறிந்து கொள்ள வேண்டுமாயின், அந்நாட்டு மக்கள் வாழும் கிராமப் புறங்களை நாடிச் செல்லவேண்டும் என்ற உண்மையைத் தற்போது அறிஞர்கள் அறிந்து செயற்பட்டு வருகின்றனர். குறிப்

பாக ஓர் இனத்தின் பேச்சுவழக்குப்பற்றி ஆராயும் ஆராய்ச்சியாளர்கள் அனைவரும் தம் ஆய்வினைக் கிராமப்புறங்களிலும், மூலைமுடுக்குகளிலும், காட்டரண்களிலும் வாழும் கல்லாத பாமர மக்களிடும் தொடங்கவேண்டும் என்பதை உணர்ந்து அதன்படியே ஆய்வு மேற்கொண்டு வருகின்றனர். இதுபோன்றே ஒரு நாட்டின் இசைமரபு ஆராய்ச்சி தொடங்கப்படவேண்டிய இடமும் கிராமப்புறமே ஆகும். பரம்பரை பரம்பரையாகத் தனித்துவமான முறையிலே நவீன நாகரீகக் கலப்பற்ற வகையில் வாழ்ந்துவரும் கிராமிய மக்களாற் பயன்படுத்தப்படும் தூய இசை வடிவமே குறிப்பிட்ட நாட்டின் பாரம்பரிய நாட்டார் இசையாகும்.

சாஸ்திரிய ரீதியில் உயர்கலையாக விளங்கும் கர்நாடக இசையின் மாண்பினைத் தமிழ் மக்கள் உணரும்போது அவர்கள் தம் மிடையே வழக்கிலுள்ள பாரம்பரியமான நாட்டார் இசைமரபுகள் பற்றியும் சிந்திக்கவேண்டும். செந்தெறி இலக்கியத்தின் தோற்றத்திற்கும், வளர்ச்சிக்கும், வளத்திற்கும் நாட்டாரிலக்கியம் எவ்வாறு காரணியாக அமைந்ததோ, அதுபோன்றதொரு பின்னணியையே தமிழிசை வரலாற்றிலும் அவதானிக்கக்கூடியதாகவுள்ளது. நாட்டார் இலக்கியம் ஏட்டிலக்கிய வளர்ச்சிக்கு ஆதாரமாக அமைந்ததோடு காலப்போக்கில் இவ்விருவகை இலக்கியங்களும் ஒன்றிலிருந்து மற்றது கொண்டும் கொடுத்தும் வளம்பெற்று வந்துள்ளன. அதுபோன்றே நாட்டார் இசையும் தெலுங்கு இசையும் எவ்வாறு ஒன்றையொன்று வழிப்படுத்தியுள்ளது; ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எவ்வாறு கொண்டும் கொடுத்தும் வந்துள்ளது என்பனபற்றியும் இசைத்துறை ஆய்வாளர்கள் கவனஞ்செலுத்துதல் பயனுடையதாகும்.

பண்பாட்டு ஆய்வாளர்கள், குறிப்பிட்ட ஒரு நாட்டின் பண்பாடு பற்றி ஆராயும்போது, அந்நாட்டில் வாழ்ந்துவரும் இரு நிலைப்பட்ட மக்களின் இரு வேறுபட்ட பண்பாட்டுக் கோலங்களையும் ஒப்பிட்டே ஆய்வு நடாத்தி வருகின்றனர் (American Folklore: 1968: 79-89). சமூக பொருளாதார அடிப்படையில் இடம்பெறும் பாமரர்—உயர்ந்தோர், முதலாளி—தொழிலாளி, ஏழை—பணக்காரர் என்ற இருவர்க்கத்தினரும் சகலசமூக அமைப்புக்களிலும் காணப்படுகின்றனர். அதுபோன்றே பாமரர் கலைகள்—உயர்ந்தோர் கலைகள், பாமரர் பண்பாடு...உயர்ந்தோர் பண்பாடு என்ற இரு அம்சங்களும் பண்பாட்டு ஆய்வின்போது அவதானிக்கப்படுகின்றன (Milton Singer: 1966). இத்தகைய

ஆய்வு நோக்கில், பண்பாட்டு அம்சங்களில் ஒன்றாகிய இசைக் கலைப்பற்றிச் சிந்திக்கும்பொழுது நாட்டார் இசைமரபானது பாமரர் படைப்பாக அவர்களது கலைச்செல்வமாகக் கணிக்கப்படுகின்றது.

நாட்டார் பாடல்கள் ஒரு நாட்டின் இசைக்களஞ்சியமாகவும், தேசிய இசைச்செல்வமாகவும் கணிக்கப்படும் தன்மை வாய்ந்தவை. ஒரு நாட்டின் அல்லது ஓர் இனத்தின் மரபாராய்ச்சியில் இப்பாடல்கள் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. இப்பாடல்களின் அருமை பெருமைகளை அறிந்தே மேல்நாட்டறிஞர்கள் இற்றைக்கு இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னரேயே இவற்றை ஒலிப்பதிவு செய்தும், சேகரித்தும், தேசிய நூலகங்களிலே பாதுகாத்து வைக்கும் நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டும் வரலாறாளர்கள். இருபதாம் நூற்றாண்டில் உலகின் பல்வேறு நாடுகளிலும் ஏற்பட்ட தேசிய உணர்வும், அதன் வேகமும் நாட்டாரிசை மரபுக்குப் பாதுகாப்பும் தேசிய முக்கியத்துவமும் கொடுத்துள்ளன.

சமயப் பின்னணி

பூர்வீக மக்களின் இசைமுறைகள் தனித்தன்மை வாய்ந்தவை. தெய்வ சம்பந்தம் அல்லது அதீத சக்திகளுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டனவே 'பூர்வீகப் பாடல்கள்' எனக்கூறப்படுகின்றன. பண்டைய நடனங்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் சமயப்பின்னணியில் இடம்பெற்று வந்துள்ளன. எனவே நடனக்கலையுடன் இணைந்த இசைக்கலையும் சமய சம்பந்தமுடையதாகவே வளர்ந்திருக்கும் என்பதில் தவறில்லை. பிற்கால கரகம், காவடி, பேயாட்டம், தேவதையாட்டம், கோலாட்டம் முதலிய நடனங்களும் அவற்றுக்குரிய பாடல்களும் சமயப் பின்னணி கொண்டவை என்பதும் தெரிந்ததே.

பூர்வீக மக்களின் கலைகளில் முதலில் அவர்களது இசையும் நடனமும் முதன்மை பெறுகின்றன. தொடக்க காலத்தில் இவ்விரு கலைகளுமே அவர்களது வாழ்க்கைப் பின்னணியில் இன்றியமையாத பயன்பாட்டு முக்கியத்துவம் பெற்றனவாக அமைந்திருக்கும் என்பதைப் பண்பாட்டு வரலாற்றறிஞர்களொண்டு ஊகித்துக்கொள்ளலாம். இவ்வகையில் அமைந்த ஆட்டங்களில் ஒன்றே தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையிற் சமயப் பின்னணியில் இடம்பெறும் கரகமாகும். கரக ஆட்டம் இசையும் நடனமும் கலந்த ஒரு புனித கலையாகும். மிக்க பயபத்தியோடு மாரியம்மனை முன்

நிறுத்தி ஆடிப்பாடும் ஒரு வழிபாட்டு முறையே கரக ஆட்டம். எனவே இசையும் நடனமும் சமயச் சடங்குகள் வளர்த்த கலைகளாக வளர்ந்து வந்தமை அறியப்படுகின்றது.

நாட்டாரிலக்கியமும் இசைமரபும்

செந்நெறி இலக்கியங்கள் யாவும் செம்மை அடைவதற்குப் பல நூற்றாண்டுகள் எடுத்திருக்கும் என்பது உலக இலக்கிய வரலாற்றாய்வாளரின் கருத்தாகும். இன்றைய இலக்கியத்தின் முந்திய தலைமுறைகள் நாட்டார் இலக்கியங்களே. இவ்விலக்கியங்கள் தனிமனிதனின் அல்லது ஒரு கூட்டத்தினரின் படைப்பாக அமையும் தன்மை வாய்ந்தவை. இவை வாய்மொழி மரபில் பரம்பரை பரம்பரையாக மக்கள் மனதில் இடம்பெற்று வழங்கி வந்தவை. தனிமனித அல்லது கூட்டுப் படைப்புக்களாக விளங்கும் இப்பாடல்கள் நாட்டார் பண்பாட்டைப் பிரதிபலிப்பனவாக, அவர்களின் பண்பாட்டைப் பாதுகாப்பனவாக அமையும் தன்மை பெற்றவை. அன்றியும் இவை ஒரு நாட்டு மக்களின் மிகப் பழைமையான சிந்தனைகளைத் தன்னகத்தே பூத்து வைத்துப் பாதுகாத்துவரும் இயல்புடையவை; பரம்பரையாக வாழ்ந்து வரும் மக்களின் விருப்பு வெறுப்புக்களையும், நாட்டங்களையும் எடுத்துக்காட்டும் தன்மையன. நாட்டார் பாடல்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் முழுமையான அம்சங்கள் எனக் கொள்ளப்படுகின்ற இனம், மொழி, கலைகள் ஆகியனவற்றையும் அச்சமூக இயக்கசக்திகள் பற்றிய கருத்துக்களையும் வரலாற்று அடிப்படையிலே தரத்தக்க ஆற்றல் வாய்ந்தவை. வரலாற்று ஆய்வாளனுக்கு இப்பாடல்கள் வரலாற்று ஆவணங்களில் இருந்து பெறுமதியிற் சற்றும் குறைவில்லாத அளவிற்கு கடந்த காலத்தைப் பற்றிய பெருமளவு செய்திகளை அறிவிக்கத் தக்கவையாகவும் காணப்படுகின்றன (Encyclopaedia of Religion and Ethnic, Vol.6, P.58). வரலாற்றோட்டத்திற்கு காலத்துக்குக் காலம் எவ்வகையில் மனிதன் சிந்தித்தானோ அத்தகைய சிந்தனைகளை எல்லாம் இப்பாடல்கள் தம்மகத்தே கொண்டுள்ளன. இப்பாடல்கள் மனித சிந்தனைகள்தும், உளவியற் போக்கினதும் பிரதிபலிப்பாகக் காணப்படுவதால் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் உளவியல் பற்றியும் ஆராய்ந்து அறியத்தக்க ஆதாரங்களாக அமையும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன (Stith Thompson: 1953:224)

ஒவ்வொரு மொழியிலும் எழுத்துக்கலை, தோன்றுவதற்கு முன்பு வாய்மொழிப் பாடல்களும், கர்ண பரம்பரைக் கதைகளும் தோன்றி வளர்ந்து வந்துள்ளன என்பது இலக்கிய வரலாற்று

உண்மை. பழங்கால மக்கள் தாம் கண்டு கேட்டறிந்த நிகழ்ச்சிகளையும், தமது உணர்ச்சிகளையும், சிந்தனைகளையும் எமது கற்பனைகளையும் கதை வடிவில் வழங்கினர்; அவற்றைத் தனித்தனிப் பாடல்களாகவும் இசைத்துப் பாடினர். அவற்றின் மகோன்னத வளர்ச்சி நிலையே இன்றைய செய்யுள் இலக்கியமும். உரைநடை இலக்கியமுமாகும் பழைய கிரேக்க மகாகாவியங்களும் வாய்மொழிமரபில் இருந்து தோற்றம் பெற்றவையே என்பதை ஆய்வாளர்கள் நிறுவியுள்ளனர் (Bowra-1966).

'மில்மன்பரி' என்ற அமெரிக்க அறிஞர் யூகோசிலாவியா மக்களின் நாட்டார் பாடல்களைத் தொகுத்து அவற்றைக் ஹோமரின் காப்பியங்களோடு ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்தார். இலியட், ஒடிசி போன்ற ஹோமரின் இரு மகாகாவியங்களும் கிரேக்க நாட்டார் பாடல்களுடன் பெரிதும் ஒத்திருப்பதை அவர் கண்டார். இவ்வாய்வின் மூலம் ஹோமரின் காவியங்கள் வாய்மொழிப் பாடல்களாக வழங்கி, எழுத்து வடிவம் பெற்றனவே என்பதை அவர் நிறுவியுள்ளார். அவரது ஆராய்ச்சி முடிவை முதற்கண் ஏற்றுக் கொள்ள மறுத்த அறிஞர் உலகம் பின்னர் உண்மையை உணர்ந்து அவரைக் ஹோமர் ஆராய்ச்சித்துறையில் ஒரு டார்வின் எனப் பாராட்டியது (க. கைலாசபதி 1966: 30). அதுபோன்றே இந்தியப் பண்பாட்டிலும் இராமாயணம், பாரதம் என்ற இதிகாசங்களும் எழுத்து வடிவம் தோன்றுவதற்கு முன்பே வாய்மொழி மரபிலே தோற்றம் பெற்று வழங்கி வந்துள்ளன. காலப்போக்கில் மொழி வளர்ச்சிபெற்றதும் அவை செந்நெறிக் காவியங்களாக உருப்பெறலாயின. இதுபற்றிய கருத்துக்களை இந்திய வீரயுகம் பற்றி ஆராய்ந்த பேராசிரியர் என். கே. சித்தாந்த என்பவர் தக்க சான்றுகளுடன் நிறுவியுள்ளார் (Siddhanta 1929). சங்க இலக்கிய அகத்துறை, புறத்துறைப் பாடல்களும் வாய்மொழி மரபின் ஆக்க உத்திகளைப் பெற்று, ஆக்கம் பெற்றுள்ளன என்று க. கைலாசபதி (1968) கூறியிருப்பதையும் மறுத்து விட முடியாது.

சங்க இலக்கியங்கள் தமிழர் தம் பழைமையைக் காட்டி நிற்பன போன்றே அவர்தம் பழைய நாட்டார் இசை முறைகளையும் நினைவூட்டுவனவாக அமைந்துள்ளன. சிறுசிறு குழுவினரது நாட்டார்பாடல்களாக வழங்கி வந்த கதைகள், அக்குழுக்கள் ஒன்று பட்டுப் பெரிய இனமாக மாறும்போது இணைப்புப்பெற்று பெருங்காவிய வடிவம் பெறுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படும் மூலக்கதைகளும் உபகதைகளும் பண்டு நாட்டார் கதைகளாக

வழங்கி வந்துள்ளனவேயாகும். சிலம்பில் இடம்பெறும் கானல் வரி, வேட்டுவவரி, குன்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை என்பனவும் நாட்டார் இசைமரபின் தொடர்ச்சியினையும் அவை மக்களது வாழ்க்கை முறையிற்பெறும் முக்கியத்துவத்தையும் தெளிவுபடுத்திக் காட்டுகின்றன.

இளங்கோவடிகளின் துன்பமாலைப்பகுதியில் வரும் பாடற் கூறுகளுக்கும், யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் வழங்கும் ஒப்பாரிப் பாடல்களுக்கும் பொருள் அமைப்பிலும், பாடற் குறிக்கோளிலும், ஒசை அமைப்பிலும் ஒருமைப்பாட்டைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது எனவே நாட்டார் இசைமுறையின் வளர்ச்சி நிலையை இலக்கியப் பின்னணியுடனும் இசைஞானத்துடனும் அணுக வேண்டியது அவசியமாகும்

இசையும் பொருளும்:

பூர்வீக இசை மரபைப்போன்றல்லாது, நாட்டாரிசை மரபு பொருட்செறிவு உடையதாகும். பூர்வீகமக்களின் பாடல்களிற்பொருட்செறிவில்லை. அவற்றிற் பொருளற்ற இசைத்தொடர்களின் தொகுதிகளே (Meaning less Phrases) பாடலாக அமைந்திருப்பதோடு, பூர்வீகக் குடிகளின் பாடல்களில் ஒழுங்கான யாப்பு முறையோ அல்லது தொடர்களின் ஒழுங்கான அமைப்போ காணப்படுவதில்லை. ஆயினும் திரும்பத் திரும்பக்கூறும் அமைப்பில் அப்பாடல்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அதுவே பூர்வீகக் குடிமக்களின் பாடலிசையின் அடிப்படை அம்சமாகும் என்கிறார் நேட்டால் (Nettle - 1973). பூர்வீகக்குடிகளின் பாடல்களிற்பொருட்கூறுகளுக்குப் பதிலாக ஒசைக்கூறுகளே முதன்மை பெற்றிருக்கும் என்ற கருத்தினை பெளரா (Bowra - 1966) பின்வரும் பாடலைச் சான்று காட்டி விளக்குதல் நோக்கற்பாலது.

“Ha Ma La
Ha Ma La
Ha Ma La
OLa La La La
OLa La La La”

இப்பாடலிற் குறிப்பிட்ட பொருள் அமைப்புக்கிடையாது. ஆனால் ஒழுங்குபட்ட, முறையிற் சொற் றொடர்கள் திரும்பத்திரும்ப

ஒளிக்கும் முறையினைக் கவனிக்கலாம். இவ்வாறன்றி பொருட் செறிவுடைய பாடல்களே நாட்டாரிசையிற் காணப்படும். இதற்குக் கிராமிய மக்களின் மொழிப்பயிற்சியும், அவர்களின் கற்பனைச் செறிவும் காரணங்களாகலாம்.

நாட்டார் இசையிற் பொருட்கூறுகள் மட்டுமன்றி ஒலிஸ்தாயி (Pitch), ஒலி அழுத்தம் (Stress), ஒலி ஆழம் (Length) என்ற அம்சங்களும் அமைந்து காணப்படுகின்றன. இவை இசைக்கும் மொழிக்கும் உள்ள ஒருமைப்பாட்டைக் காட்டுவன. நாட்டாரிசை ஆக்கம் பெறும்போது அப்பாடல்கள் ஆக்கம் பெறும் மொழியின் மொழியியற் கூறுகளின் தாக்கமும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. எனவே நாட்டாரிசையின் பொருட்கூறுகள் அம் மொழியின் வளர்ச்சிக்கமைய இடம்பெறுதல் இயல்பாகிறது.



இயல் - 2

நாட்டார் இசையும் அதன் வகைகளும்

நாட்டார் இசை மரபுப்பாடல்கள் கிராமிய வாழ்க்கைமுறையோடும், சடங்குகள் சம்பிரதாயங்களோடும் தொடர்புள்ளவை நாட்டுப்புற மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கைச் சம்பவங்களையும், அவர்களின் உணர்ச்சிகளையும் பொருளாகக் கொண்டவை. கிராமிய வாழ்க்கையுடன் பெரிதும் பயன்பாடுடையனவாக விளங்கும் இப்பாடல்கள், மனிதன் பிறக்கும்போது தாலாட்டாகவும் இறக்கும்போது ஒப்பாரியாகவும் பயன்படுகின்றன. முன்னையது வாழ்க்கையின் தொடக்கம் பற்றியது; பின்னையது வாழ்க்கையின் முடிவு பற்றியது. ஒன்று தாயின் இன்ப உணர்வுகளை வெளியிடுவது, மற்றொன்று உறவினர் துன்பத்தை வெளியிடுவது (வானமாமலை 1960). மனிதன் பிறந்த பின்பு குழந்தை தப்பருவத்திலே தாலாட்டப்படும்பாடல்கள் அக்குழந்தை வளர்ந்து சிறுபராயத்தில் விளையாடும்போது விளையாட்டுப்பாடல்களாகவும் பயன்படுகின்றன. சிறுவன் வளர்ந்து உலக வாழ்க்கையில் ஈடுபடும் போது காதற்பாடல்களாகவும் பயன்படுகின்றன. தொழிற்பாடல்களை வயல் வேலைகளுடன் தொடர்புடைய பாடல்கள், மீன்பிடித்தொழிலோடு தொடர்புடைய பாடல்கள், காட்டுத் தொழிலோடு சம்பந்தப்பட்ட பாடல்கள், வீட்டுத்தொழிலோடு சம்பந்தப்பட்ட பாடல்கள் எனப் பல்வாறாகப் பிரிக்கலாம் (பாலசுந்தரம், இ. 1979:54).

சடங்குகள் கிரியைகளின்போது : கிராமிய வழிபாட்டுப் பாடல்களின் செயற்பாட்டை அவதானிக்கலாம். பொழுது போக்கிலும், கேளிக்கைகளிலும், கதை, கூத்து, நடனப்பாடல்கள் துணையாக அமைகின்றன. கதைப்பாடல்கள் என்ற அடிப்படையில் அவற்றைப் புராணக்கதைகள், வரலாற்றுக்கதைகள், இதிகாசக்கதைகள், சமூகக்கதைகள் என நான்காக வகுத்துக் கொள்ளலாம். கஞ்சன் அம்மாளை, வைகுந்தன் அம்மாளை, இராமர் அம்மாளை முதலிய அம்மாளைப் பாடல்களும் நல்ல தங்காள்கதை, வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் கதை, இராசாதேசிங்கு கதை முதலிய இன்றோர்ன கதைப்பாடல்களும் குறிப்பிடத்தக்கன. இராசாதேசிங்கு கதை சிறந்த காதலுக்கும், வீரத்துக்கும் தகுந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறது.

கூத்துப்பாடல்களை நோக்கும்போது இலங்கையில் வழக்கிலுள்ள வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள், விலாசம், நாடகம், வாசாப்பு என்பன இவ்வரிசையில் டம்பெறுகின்றன. பாரதக்கதைகள், இராமாயணக்கதைகள், புராணக்கதைகள், சமூகக்கதைகள், வரலாற்றுக்கதைகள் என்பவற்றைப் பின்னணியாகக் கொண்டே கூத்துப்பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் இலங்கை வரலாற்றுச் செய்திகளைக் கூறுவன சங்கிலியன் கதை, பூதத்தம்பி கதை, கண்டியரசன் கதை, வெடியரசன் கதை என்பனவாகும். இவ்வாறாக மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கைப் பின்னணியிற் பயன்படும் இப்பாடல்களின் உயிர்த்தன்மையும் அவை தரும் இசைமரபும் பேணிப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டியனவாகும்.

இசையின் இரு பிரிவுகள்

இசைமரபு எனக் கூறும்போது அது இருபிரிவில் அடங்குகிறது. அவற்றுள் வாய்ப்பாட்டு இசைமரபு (Vocal Music) ஒரு வகை. இசைக்கருவிகளால் மெருகூட்டப்பட்டுவரும் இசைமரபு (Instrumental Music) இன்னொரு வகை எனவே ஒரு நாட்டின் இசைப்படைப்பாக அமைபவை வாய்ப்பாட்டு இசையும் இசைக்கருவி இசையும் ஆகிய இரண்டுமாகும். பூர்வீக இசை, நாட்டார் இசை, சாஸ்திரிய இசை ஆகியவற்றின் வளர்ச்சி நிலையை அணுகும் அதேவேளையில் அவ்வக் காலப்பகுதியில் இடம்பெற்று வந்த இசைக்கருவிகளின் தன்மைகள், அவற்றின் பயன்பாடு, அவ்விசைக்கருவிகள் இன்றைய நவீன விஞ்ஞான வசதிகளுக்கேற்பப் பெற்றுள்ள வளர்ச்சி மர்ற்றம் என்பன பற்றியும் அறிந்துகொள்ளும்போதே இசைக்கலை வளர்ச்சியினை முழுமையாகத் தெரிந்து கொள்ள வாய்ப்பு ஏற்படும்.

தமிழ் மக்கள் மத்தியில் வழங்கும் பாரம்பரிய இசைக்கருவி களுள் வீணை, யாழ், உடுக்கு, மத்தளம், சல்லரி, குழல், பறை, மருடி முதலியன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றைத் தோற்கருவி, நரம்புக்கருவி, துளைக்கருவி, கஞ்சக்கருவி என நான்காகப் பகுக்கலாம். இவற்றில் தோற்கருவிகளின் பாற்பட்டதே உடுக்கு ஆகும். உடுக்கு அநேகமாகச் சமயச் சடங்குகளில் இசைக்கப்படும் பாடல் களுக்குப் பின்னணியாகவே பயன்படுகின்றது உடுக்கு ஒலி, கேட்போரைப் பக்தியில் ஈடுபடச் செய்து பக்திப்பரவசமடங்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தது இசைக்கலையைத் தமிழ் மக்கள் எவ்வாறு தெய்வத் தன்மை வாய்ந்தது எனக் கணித்தார்களோ, அதுபோன்றே சில இசைக்கருவிகளுக்கும் தெய்வத்தன்மை கற்பித்துள்ளனர். உதாரணமாக உடுக்கு என்ற இசைக்கருவியை மிகவும் புனிதமான முறையிலேயே அவர்கள் பயன்படுத்தியதோடு அதனைப் பூசித்தும் வந்துள்ளனர்.

இசையின் இயல்பு

நாட்டார் இசைமரபுகள் எளிமையான இசை அமைப்புக் கொண்டவை. பகட்டில்லாதவை. உள்ளத்தை ஈர்க்கும் இனிமையும், இசைப்பொலிவும் நிறைந்தவை. இந்த இசைமரபுகளை நாட்டார் பாடல்களிற் காணலாம். மனித சமுதாயத்தில் ஆரம்ப காலத்தொட்டு பாமர மக்களின் உணர்ச்சிப் பெருக்காகக் கொந்தளித்தோடும் இசைப்பிரவாகமே நாட்டார் பாடல்கள்.

இப்பாடல்கள் தொழிற்களங்களிலே தொழிற்படும் மாடுகளைப் பாடுவோரின் சொற்படி நடக்கத் தூண்டுகின்றன. இத்தகைய ஆற்றல் வாய்ந்தவையே பொலிப்பாடல்கள், உழவுப் பாடல்கள், வண்டிப்பாடல்கள் என்பன. பாம்புப் பிடாரனின் மகுடியின் அசைவு நாகபாம்புக்குப் பித்தேற்றுகிறது. பாம்பாட்டியின் குழலோசை நாகத்தைப் படமெடுத்து ஆடச்செய்கின்றது என்பர். இவ்வாறாக உயிர்ப்பும் - இயக்கசக்தியும் கொண்டதாக நாட்டார் இசை விளங்குகிறது.

மொழியும் இசையும்

ஒவ்வொரு மனித இனமும் இசையைப் பெரிதும் விரும்புகிறது. ஆதலினாலேயே தாளத்தோடு கூடிய பாட்டுக்களும், நடனங்களும் பண்பாட்டு அடிப்படையிற் சகல நிலையிலுள்ள இனங்கள் அனைத்திடமும் காணப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு இனமும் தன் மொழியை ஆக்கிக்கொண்டது போலத் தனக்கென்று இசையையும் அமைத்துக்கொண்டது. இன்று வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் மனித இனங்கள் யாவற்றையும் ஒரே பார்வையில் நோக்கும்

போது இவர்களை எழுத்தறிவற்ற ஆதிவாசிகள் எனவும், எழுத் தறிவு பெற்ற நாகரீக வாசிகள் எனவும் இரண்டாகப் பிரித்துக் கொள்ளலாம். எழுத்தறிவு அற்று செந்நெறி இலக்கியப் பாரம், பரியமும் இல்லாது வர்மும் மக்களிடையேயும் பூர்வீகமான இசைமுறையும், நடனமும் வழக்கிலுள்ளன. இவற்றைப் பின்ன ணியாகக் கொண்டே அவர்களது வாழ்க்கை முறையும் அமைந் துள்ளது. அவர்களது சடங்குகளிலும் சம்பிரதாயங்களிலும் அவர்களது இசையும் நடனமும் மிகவும் இன்றியமையாத இடம் பெறுகின்றன.

தனது உடலுறுப்புக்களின் இயக்கங்களாலும், அதனைப் பின் தொடர்ந்து வரும் வார்த்தைகளாலும் ஒவ்வொரு குழுவும் இசைக்கு ஏற்ப இயங்குகின்றது. வார்த்தைகளைத் தனியே நோக் கும்போது அவற்றுக்கு அர்த்தமில்லை. எனினும், ஒவ்வொரு இன மும் அவ்வார்த்தைகளுக்கு, இன்னபொருள் என்று அவற்றினு டைய தனிப்பொருளைக் கொடுக்கின்றது. இந்தியாவை எடுத்துக் கொண்டால், அங்குள்ள நூற்றுக்கணக்கான மொழிகள், மக்க ளைப் பல்வேறு குழுவினராகப் பிரிக்கின்றன. ஆனால் இசை அனை வரையும் ஒன்றாக இணைக்கின்றது. ஆதலினாலேயே "உலகப் பொதுமொழி" என்ற சிறப்புப்பெயரை இசை பெறுவதாயிற்று.

மலைவாசிகளுக்கோ, காட்டுவாசிகளுக்கோ திருந்திய மொழி கிடையாது. ஆனால் தாளையப்பட்ட இசைப்பாடல்களைப் பாடு வதில் அவர்களுக்கு நிகர் அவர்களே. அவர்களுக்கு ஆடலும் பாடலும் கைவந்த கலைகள். அவர்களது இசைக்கருவிகளும் தனித்துவம் வாய்ந்தவை.

அசைவும் இசையும்

ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. ஆதி மனிதனின் தொழிற்பாடே இசையைத் தோற்றுவித்தது. அவன் தனது இயக்கத்துக்கு அமைவாகப் பாடினான். அவனது சாதா ரண ஆட்டம் காலப்போக்கிற் பலவிதமான அங்க அசைவுகளையும், முகபாவங்களையும் தோற்றுவித்தது. ஆட்டத்திற்கு ஏற்பத் தாளங்கள் ஏற்பட்டன. மொழி வளர்ச்சியும் பண்பாட்டு விருத் தியும் காலப்போக்கில் ஏற்படவே நாட்டார் கலைகளும் வளர்ந் தன. அப்போது நாட்டார் பாடல்களின் இசையையும் பொருட் கூறுகளும் விரிந்தன. இவ்வாறாகப் பல்வகைச் செயல்களுக்கான பாடல்களும், சும்மி, கோலாட்டம், கூத்துக்களுக்கான பாடல்க ளும் தோன்றி வளர்ந்தன. தாம் செய்யும் தொழில்களுக்கேற்ற

வகையிலேயே பாடல்களும் தோன்றி வளர்ந்தன. உதாரணமாக அரிவுவெட்டுப் பாடல்களைச் சொல்லலாம். அரிவு வெட்டு வசந்தன் பாடல்களின் இசைமரபை, உரியவாறு பாடக்கேட்கும்போது அங்கு அரிவுவெட்டுத் தொழிலாளியின் செயற்பாட்டையும், அவனது இயக்கத்தையும் அவதானிக்கக்கூடியதாக இருக்கும். வலை இழுப்போரின் பாடல்களை நோக்கின், அது வலை இழுக்கும் செயற்பாட்டின் தன்மைக்கேற்ப வேகமும் - சமநிலையும் - அதிவேகமும் கொண்டனவாக அமையக் கவனிக்கலாம். கப்பற்பாட்டைப் பார்த்தால் அதில் துடுப்பை நீருள் செலுத்துவதற்கும், உட்செலுத்திய துடுப்பை வலித்து இழுப்பதற்கும் அமைவாகப் பாடல் அமைவதை அவதானிக்கலாம்.

மேல்வரும் தோணிப்பாடலை இசையுடன் பாடும்போது மேற்கூறிய பண்புகள் வெளிப்படுதல் இயல்பே.

‘ ஏலந்தண்டு ராமனாதா ஏலந்தண்டு ராமனாதா
 ஓவேலம்மா ராமனாதா ஓவேலம்மா ராமனாதா
 என்னசொல்லி ராமனாதா என்னவிப்பா ராமனாதா
 இடைச்சிமிகள் ராமனாதா தயிர் அளப்பா ராமனாதா
 கட்டக்குட்டி ராமனாதா கறிஎன்னடி ராமனாதா
 கறுவாய்ப்பட்டை ராமனாதா மனம்என்னடி ராமனாதா
 கோழிமுட்டை ராமனாதா கோதுபொடி ராமனாதா
 குமரிவந்து ராமனாதா வாய்த்தாவடி ராமனாதா
 கப்பலில ராமனாதா சிப்பம்ஒண்டு ராமனாதா
 கடதாசி ராமனாதா ஒப்பம்உண்டு ராமனாதா
 ராமனாதா ராமனாதா ராமனாதா ராமனாதா’’

உடல் வருந்தி வேலைசெய்யும் உழைப்பாளி பாடிக்கொண்டே வேலை செய்கிறான். அதனால் அவனது களைப்பும், அலுப்பும் குறைகின்றது. பாடல் ஓசையால் உற்சாகமும் புத்துணர்ச்சியும் அவனுக்கு ஏற்படுகின்றன. படகினைக் கடலில் தள்ளும்போது மீனவரின் கடும் முயற்சி அங்கு தேவைப்படுகின்றது. அங்கே தொழிலின் வேகத்துக்கும், செயலுக்கும் அமைவான பாடல்களும், இசைத்தொடர் வாய்ப்பாடுகளும் பாடப்படுகின்றன. களைப்பை மறக்கவும், உடல் நோவைப் போக்கவும் மருந்தாக இப்பாடல்கள் அங்கு பயன்படுகின்றன. எனவே படகு தள்ளுபவன் பாடலைப் பாடுகின்றான். அவனுக்குத் தன் பாடலிலே இன்பம் பிறக்கின்றது. படகிலே செல்பவர்களும் அவனுடைய பாடல்களினால் இன்பம் காண்கின்றனர்.

இயல்- 3

நாட்டாரிசையின் பயன்பாடு

பண்பாடுகளில் இசை

குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தினரின் பண்பாட்டு வளர்ச்சிக்கு ஏற்றவகையில் அவர்களது இசைமுறை, நடப்பும் சிக்கலும் கொண்ட வகையில் அமைப்புப் பெற்றிருத்தல், பண்பாட்டு வளர்ச்சியின் பெறுபேறாகும். எனவே பண்பாட்டு வளர்ச்சியடைந்த சமூகங்களிடையே இசையின் பண்பாடு பொழுது போக்கு அடிப்படையில் அமைதல் தவிர்க்கமுடியாத ஒன்று கின்றது.

பண்பாட்டு அடிப்படையில் வளர்ச்சி பெற்ற சமூகங்களிடையேயும், பண்பாட்டின் தொடக்க நிலையிலுள்ள பூர்வீகக் குடிகளிடையேயும், இசையின் செயற்பாடு அல்லது பண்பாடு பற்றி வேறுபடுத்திக் காட்டுவது கஷ்டமானதாகும். ஆயினும் பூர்வீகக் குடிகளிடம் பயன்பாட்டு அடிப்படையில் இசை பெரிதும் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றிருந்தது என்பது உண்மை. அனைத்து நாடுகளிலும், இடம்பெற்ற பூர்வீகப் பண்பாடுகளைப் பற்றி ஆராய்ந்தோர் அப்பண்பாடுகளிற் காணப்பட்ட பொது இயல்புகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். அவற்றுட் சில இயல்புகளே அனைத்து நாடுகளிலும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன. அத்தகைய

அம்சங்களிற் பூர்வீக இசையும் ஒன்றாகும். நவீன காலத்திலும் பார்க்கப் பூர்வீக கால மக்களது வாழ்க்கையில் இடம்பெற்ற இசைமுறையில் நுட்பங்கள் காணப்படாவிட்டாலும் அவர்களின் பண்பாட்டு வாழ்க்கையில் இசை மிகவும் மூக்கியத்துவம் பெறுவதாயிற்று. பொழுது போக்காகவோ அல்லது அழகியல் நுகர்ச்சியின் பொருட்டாகவோ மட்டுமல்லாது குறிப்பிட்ட சில தேவைகளின் அடிப்படையிலும் பூர்வீக இசைப்பாடல்கள் பயன்பட்டுவந்துள்ளமையை, இத்துறை அறிஞர்கள் ஆதாரபூர்வமாக விளக்கியுள்ளனர்.

சமயச்சடங்குகளில் இசை

பொதுவாகக் கூறுவதானால் இசைப்பாடல்கள் சமயச் சடங்குகளில் மிகவும் இன்றியமையாத வகையிற் பெரிதும் பயன்பட்டுள்ளன. இசையே சடங்குகளுக்கு உயிர்த்தன்மை அளிப்பது. அதன்பொருட்டு இசைக்கருவிகள் நன்கு பயன்படுத்தப்பட்டன. சடங்குகளிற் பாடகர் முதலிடம் பெற்றனர். அனைத்து நாடுகளிலும் பூர்வீக காலம் முதலாக நடைபெற்று வந்த சமயச் சடங்குகளிலே இசையின் பங்கு பெரிதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகக் காணப்படுகின்றது. சில பூர்வீகக் குடிகளின் பாடல்கள் பற்றி ஆராயின் இவ் உண்மை தெளிவாகும்.

ஆபிரிக்காவின் காட்டுப்பகுதிகளில் வாழ்ந்துவரும் பிக்மிஸ் இனத்தவர் (Aka Pygmies) பூர்வீக இசைக்கும், பூர்வீக நடனங்களுக்கும் பெயர் பெற்றவர்களாவர். காடுகளிற் கூட்டமாக வாழும் இம்மக்களுக்கு வயதால் மூத்தோர் ஒருவர் தலைவராக இருப்பார். இவர்களில் ஆண்கள் வேட்டையிலும் தேன் சேகரிப்பதிலும் ஈடுபட, பெண்கள் பழங்கள் சேகரிப்பதிலும் மீன் பிடிப்பதிலும் கவனம் செலுத்துவர். இவர்கள் பண்டமாற்றுக் தயக்குத் தேவையான பொருள்களைப் பெற்றுக்கொள்கின்றனர். இத்தகைய பூர்வீக வாழ்க்கை முறையிலுள்ள பிக்மிஸ் மக்கள் தமது சமயச் சடங்குகளிலே ஆடிப்பாடும்போது கூட்டமாகச் சேர்ந்து பாடுவதும், பாடும்போது பல்வேறு இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்துவதும், அவர்கள் பாடும் பாடல்கள் நடனத்திற்கு ஏற்ற வகையில் ஒத்திசை (Rhythm) பெற்றிருப்பதும் சிறப்பு அம்சங்களாகக் காணப்படுகின்றன (Nettle:1973:6).

அமெரிக்காவிலே வட கலிபோனியாவிலும் அரிசோனாவிலும் வாழும் பூர்வீகக் குடிகளான யூமான் (Yuman) இனத்தவரிடம் வழக்கிலுள்ள பாடல்கள் யாவற்றிலும் சமயரீதியான அம்சங்

களே அடங்கியிருப்பதைக் குறிப்பிடலாம். இலங்கையில் வாழும் பூர்வீகக் குடிகளான வேட மக்களிடமும் இப்பண்பினைக் காணலாம். வேடர்களது சமயச் சடங்குகளில் இசை முதன்மைபெற்றுக் காணப்படுகின்றது. வேட்டுவ மக்களிடம் வழக்கிலுள்ள சமயம் சம்பந்தமான சடங்குப் பாடல்களை நோக்கும்போதும் இவ்வண்மை புலப்படுவதைக் கவனிக்கலாம். (Pertold: 1972: 12-14)

பூர்வீக இசைப்பாடல்கள் சமயச் சடங்குப் பின்னணியிற் பயன்பாடும், சமயப்பின்னணியும் பெற்றிருந்தன போன்றே; பூர்வீக நடனங்களும் கூத்துக்களும் மத அடிப்படையிலேயே அமையலாயின. அதனால் பூர்வீக நடனப் பாடல்களும் சமயப் பின்னணியைக் கொண்டிருத்தல் இயல்பாயிற்று. எந்த நாட்டினரதும் எவ்வினத்தவரதும் பூர்வீக நடனங்களை ஆராயின் அவை யாவும் சமயப் பின்னணியைக் கொண்டனவாகவே விளங்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையிற் சமூகப் பின்னணியிலமைந்த சகல நடனங்களிலும் இடம்பெறும் பாடல்கள் யாவும் சமயப் பின்னணியைப் பெற்றிருத்தல் வெளிப்படை. இதுபோன்றே சிங்கள மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்க்கையிலும் இடம்பெறும் நடனங்களும் நேரடியாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ சமயப் பின்னணியைப் பெற்றிருத்தலைக் காணலாம். (Pertold: 1972) அத்தகைய நடனங்களுள் கோலம், சொக்கரி, லீ-கெலிய, டுபன் நடனம், பந்தேரு நடனம், யக் நடனம் முதலியவை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். இவ்வகையான ஒவ்வொரு நடனத்திற்கும் சமயச் சார்பான தனித்தனியான பாடல் வகைகள் உள்ளன.

அனைத்து நாடுகளிடையே வழக்கில் உள்ள நாட்டார் பாடல்களை ஒப்பியல் அடிப்படையில் ஆராயும்போது நாட்டார் இசையரணது மிகப் பழைய காலம் முதலாகச் சகல இனத்தவர் மத்தியிலும் சமயப் பின்னணியுடன் வழங்கி வந்தமையை இசையின் பயன்பாட்டு அடிப்படையில் அறியக்கூடியதாக இருக்கிறது.

பண்பாட்டில் வளர்ச்சியடைந்த மக்களிலும் பார்க்கப் பூர்வீக கால மக்களிடையே இசை மிகவும் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றிருந்தது பூர்வீக கால மக்களின் இசைமரபானது இசையமைப்பில் நுட்பங்கள் குறைந்ததாகக் காணப்பட்டாலும் அவற்றின் பயன்பாட்டு அடிப்படையில் இசை மிகப்பெரிதும் முக்

கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. தொழில் நோக்கிலோ அல்லது மற்றும் தேவைகளின் அடிப்படையிலோ பூர்வீகக் குடிகளின் இசைமரபுகள் பயன்பட்டாலும், அவை அக்கால மக்களின் கலையுணர்வின்மையையும் தொழில் முறைகளையும், பொழுது போக்கு முறையினையும், சமயப் பின்னணிகளையும் எடுத்துக்காட்டும் வகையிலும் பெரிதும் உதவுகின்றன.

சடங்குகள் ஆரம்பகாலத்தில் சமயப்பின்னணியிற் தொடங்கி. காலப்போக்கிற் சமூக நிகழ்ச்சிகளுடன் தொடர்பு பெறுவதாயின அத்தகைய சடங்குகள் முன்பு நடனங்கள், நாடகங்கள் என்பனவற்றுடன் இணைந்தே நிகழ்ந்தன. இத்தகைய ஆட்டங்களுடன் இசையும் இணைந்தே இடம்பெற்றது. ஆதலினாலேயே அநேகமாகப் பூர்வீக நடனப்பாடல்கள் பயன்பாட்டு அடிப்படையிற் சமயப் பின்னணியைக் கொண்டனவாகக் காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்திலே கூறப்படுகின்ற ஆய்ச்சியர் குரவை குன்றக் குரவை, காணல்வரி. வேட்டுவவரிப் பாடல்கள் இவ்வண்மையை நிரூபிக்கின்றன. பண்டைத் தமிழ்நாட்டிற் சமய நடனங்களின்போது இசைப்பாடல்கள் இடம்பெற்றன என்பதைச் சங்க இலக்கியங்கள் உணர்த்துகின்றன.

சடங்குகளின்போது பாடல் மிக முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. சடங்கு முடியும்வரையும் பாடல் இசைக்கப்படும். உதாரணமாகக் கிராமங்களிலே இல்லங்களில் நடைபெறும் மாரியம்மன் சடங்கு அல்லது விசேட பூசைகளின்போது மாரியம்மன் உற்பத்தி, மாரியம்மன் தாலாட்டு முதலான பாடல்களைப் பாடுதல் சடங்கின் முக்கிய நிகழ்ச்சியாக உள்ளது.

இசைமுறைகள் பூர்வீககாலம் முதலாகச் சடங்குகளுடனும், சம்பிரதாயங்களுடனும் தொடர்புடையனவாக வழங்கி வந்துள்ளன என்பதைப் பண்பாட்டு வரலாற்றுப் பின்னணியில் அறிந்து கொள்ள வாய்ப்புண்டு. புவியியல் வேறுபாடுகளுக்கும் மக்கள் வாழ்க்கை முறைகளுக்கும், சம்பிரதாயங்களுக்கும் ஏற்ப சடங்கு முறைகளும் வேறுபட்டிருத்தல் இயல்பே அத்தகைய சடங்குகளிற் பயன்படுத்தப்படும் இசைப்பாடல்களும், அவற்றிற்கேற்ற வகையில் வேறுபட்டு இருத்தல் இயற்கை நிகழ்ச்சியாகும்.

பண்டைத்தமிழர் சடங்குகளில் இசை

பண்டைத் தமிழ் மக்களுடைய சடங்கு முறைகள், அச்சடங்குகளில் இடம்பெறும் நாட்டார் இசைமுறைகள் என்பன பற்றி

றிச் சங்க இலக்கியச் சான்றுகள் மூலம் அறிந்துகொள்ளக்கூடியதாக இருக்கின்றது. பண்டைக்காலத்திலே தென்னாட்டில் நிலவிய சமய வாழ்க்கை ஒரு தனிமையான பண்போடு இருந்ததாகத் தெரிகின்றது. பிற்காலத்தில் வடஇந்தியாவைச் சேர்ந்த ஆரிய மக்களுடைய சமயக் கொள்கைகளும், வழிபாட்டு முறைகளும் தமிழர் சமய வாழ்விற்கு கலக்கத்தொடங்கின. எனினும் பல காலமாகத் தமிழர் சமயம் தனக்குரிய சிறப்பியல்புகளை உடையதாகவே இருந்து வந்தது. வரலாற்றுக்கு எட்டாத பழைய காலத்தில் வெறியாட்டு முதலிய விழாக்களிற் தெய்வங்களை வழிபட்டு அவற்றை மகிழ்விக்கும் அளவிலேயே தமிழர் சமயம் அமைந்திருத்தக்கூடும். இவ்வெறியாட்டு முதலிய விழாக்களைப் பற்றியும் அவ்வெறியாட்டுச் சடங்கிலே இடம்பெறும் இசைப்பாடல்கள் பற்றியும் சங்க நூல்களிற் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. (வித்தியானந்தன்; 1985;18-127)

இத்தகைய கூத்தாட்டுகள் நிகழும் பொழுது, முருகன் தன்னை வழிபடுகின்ற ஒருவரில் வெளிப்பட்டுத் தான் மக்களுக்குக் கூறவேண்டியவற்றைக் கூறுவான். தமிழ் நாட்டிலும், இலங்கையின் வடக்குக் கிழக்குப் பகுதிகளிலும் இத்தகைய சடங்குகள் இடம்பெறும்போது தெய்வங்கள் வெளிப்பட்டுத் தோன்றும் என்ற நம்பிக்கை மக்களிடையே இன்றும் இருக்கின்றது. வாந்திபேதி அம்மை முதலிய கொடிய நோய்கள் வருத்துகின்ற காலங்களில் மக்கள் யாவரும் ஒன்று சேர்ந்து கடவுளைப் பரவிச் சடங்கு நடாத்துவது வழக்கம். தமிழ்நாட்டில் பண்டைக்காலத்தில் நடைபெற்ற வெறியாட்டு, கரகம், காவடி ஆடுதல் முதலிய வழிபாட்டு முறைகளில் நாட்டார் இசைப்பாடல்கள் இடம்பெற்றன.

சங்க காலத்தில் இடம்பெற்ற சமயச்சடங்குகளிலே இசைப்பாடல்கள் பெரிதும் இடம்பெற்றதாகக் கூறப்படுகின்றது. இதனை ஓர் உதாரணம் மூலம் விளக்கலாம். 'குறிஞ்சி நிலக்கடவுள் முருகன் ஆகும். அந்த முருக வழிபாட்டில் ஆரவாரம் மிக்க ஆடல்களும், பாடல்களும் சிறந்து விளங்கின. இளம் மகளிருக்குக் காதல்நோய் கொடுப்பவன் முருகன் என அக்கால மக்கள் நம்பினார்கள். அம்மகளிர் முருகன்மேல் கொண்ட மயக்கத்தைத் தீர்ப்பதற்கு வேலா வெறியாட்டு நடாத்துவாள். இந்த வெறியாட்டிலே காதல் மயக்கம் கொண்ட காதல் மகளிரும் இசைக்கமைய வெறியாடினர். அப்போது குழல் இசைக்கப்பட்டது; யாழ் முரன்றன; முழவு அதிர்ந்தன; முரசு இயம்பின இதனைப் பட்டினப்பாலை வருமாறு கூறுகின்றது.

“செறிதெடி முன்கை கூப்பிச் செவ்வேள்
வெறியாடு மகளிரொடு செறியத்தா அய்க்குழலகவ
யாழ் முரல முழலதிர முரசியம்ப வியலாவத்து ”

(பட்டினப்பாலை: 154-158)

போர்க்களத்தில் ஆடப்படும் துணங்கைக் கூத்துப் பற்றியும் அக்கூத்திற் பாடப்படும் போர்க்களத்து இசைப்பாடல்கள் பற்றியும் திருமுருகாற்றுப்படையில் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. குரவைக் கூத்து, குரவைப் பாடல்கள் முதலிய செய்திகளும் கிடைக்கின்றன. இவ்வாறு பழைய காலத்து நாட்டார் பாடல்கள் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கின்றனவே தவிர அப்பாடல்கள் இன்று கிடைத்தில.

கி.பி ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்தவரெனக் கருதப்படும் இளங்கோவடிகள், சிலப்பப்பதிகாரத்தைப் பொதுமக்கள் காவியமாகவே சிருஷ்டித்துள்ளார். அவ்வாறு பொதுமக்கள் காப்பியமாகச் சிலப்பதிகாரத்தைப் படைக்கும் போது பொதுமக்கள் மத்தியில் வழங்கிய நாட்டார் இசைப் பாடல்கள், இசைமுறைகள் ஆகியவற்றிற்கும் தமது காவியத்திலே முக்கிய இடமளித்துள்ளார். அவரது கானல்வரிப் பாடல்கள், வேட்டுவரிப் பாடல்கள் ஆச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை தன்பமாலை ஆகிய பகுதிகளில் கிராமிய இசை முறையின் சாயலைக் கண்டுகொள்ளலாம். அப்பாடல்களைத் துணைக்கொண்டு இளங்கோவடிகளின் காலத்தில் வழக்கிலிருந்த நாட்டார் இசைப் பாடல்களை ஊகித்து உணரக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

இவ்வாறாகப் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்வில் இடம்பெற்ற சமயச் சடங்குகளின் காலத்திற்குக்காலம் நாட்டார் இசைப் பாடல்களும் இடம்பெற்று வந்திருக்கலாம். அவையாவும் வாய்மொழி மரபில் பரம்பரை பரம்பரையாக வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளன. அதேவேளையில் காலத்தின் தேவைக்கும் சூழல் மாறுபாடுகளுக்கும் ஏற்ற வகையில் அவை மாற்றம் பெற்று வரலாயின. இன்று வழங்கும் சடங்குப் பாடல்கள் எச்சங்களாகும். அவ்வகையில் இன்று வழக்கிலுள்ள சடங்குப் பாடல்களாக அமைபவை கிராமியத் தெய்வங்களின் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய பாடல்களும் கரகம், சாவடி, சும்மி, கோலாட்டம் முதலியவற்றுடன் தொடர்புடைய தெய்வ வழிபாட்டுப் பாடல்களுமேயாகும்.

திருமணச் சடங்கு, பூப்புநீராட்டு நிகழ்ச்சி, திருமண ஊர் வலம், குழந்தைப் பேற்றுச் சடங்குகள் ஆகியவற்றுடனெல்லாம் நாட்டார் இசைப்பாடல்களும் இசைக்கப்பட்டன. திருமணத்தின்போது நலுங்குப் பாடல்கள், குழந்தைப் பேற்றுச் சடங்கில் மருத்துவிச்சிப் பாடல்கள் என்பன இடம் பெற்றன. ஈழத்திலே முஸ்லிம்களின் திருமணத்தின்போது கிழக்கு மாகாணத்தின் தென்பகுதியில் "பதம்" எனப்படும் பாடல்கள் பாடப்படுவதும் ஈண்டுக் குறிப்பிப்படவேண்டியதாகும். இவ்வாறாகச் சடங்குகளில் இசை பேணப்படும் மரபு உலக நாடுகள் அனைத்திலும் பூர்வீக காலம் முதலாகப் பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளமை புலனாகின்றது.

தமிழ் மக்கள் வாழும் கிராமப் புறங்களிலே நடைபெறும் பேயாட்டு, கரகம், காவடி, கோலாட்டம் முதலிய நடனங்களிலே இடம்பெறும் பாடல்களிலே, கிராமியத் தேவதைகளாகிய பத்தினி, மாரியம்மன், பேச்சி அம்மன், கெங்கை வைரவன், வீரபத்திரர், அநுமார், வகனமார், ஐயனார், முதலான பல தெய்வங்கள் போற்றப்படுகின்றன. இத்தெய்வங்களிலே நம்பிக்கையும் பத்தியும் உடையோர் அவற்றிற்குத் தம் இல்லங்களிலோ அல்லது கோயில்களிலோ சடங்கு நடத்துவது வழக்கம். சடங்கில் அவ்வத் தெய்வத்திற்குரிய சடங்குப் பாடல்களைப் பாடுவர்; அப்போது சிலர் தெய்வ உருக்கொண்டு (Trance) ஆடுவதும் வழக்கமாகும்.

வீட்டிலோ அல்லது மாரியம்மன் கோயிலிலோ நடைபெறும் மாரியம்மன் சடங்கிலே மாரியம்மன் உற்பத்தி, தாலாட்டு, காஷியம் முதலிய பாடல்கள் பாடப்படும். அப்போது அம்மன் உருக்கொண்டோர் உருக்கொண்டு ஆடுவர். மாரியம்மனுக்குச் சடங்கு, நிகழும்பேரது, உடுக்கு அடித்துப் பயபத்தியுடன் மாரியம்மனுக்குரிய பாடல்களைப் பாடுவர்.

அத்தகு சடங்குப்பாடல்கள், பண்டைய நடனப்பாடல்கள் யாவும் சமயப் பின்னணியிலே தோற்றம் பெற்றன என்ற உண்மையை உணர்த்துகின்றன. இதுபோன்றே கூத்துக்களின் தோற்றம் பற்றிக் கூறும் அறிஞர்களும் பூர்வீகக் கூத்துக்கள் யாவும் சமயப் பின்னணியிலே தோற்றம் பெற்றுக் காலப்போக்கில் சமூக மயமாக்கப்பட்டன என்பர். எனவே பழைய கூத்துப் பாடல்களும் சமயப் பின்னணியிலே தோற்றம் பெற்றனவாகவே அமைந்திருக்கலாம் என்பதும் பெறப்படுகின்றது.

சமூக நடனங்களில் இசை

சமயப் பின்னணியில் இல்லாத தனித்துவமான நடனங்களோடும் நாட்பார் இசை பயன்பட்டு வந்ததாகவும், பொதுவாகப் பூர்வீகப் பண்பாட்டு வாழ்க்கையில் பாடல்களும் இசைக் கருவிகளும் சமூக நடனங்களுடன் பெரிதும் தொடர்பு பெற்றிருந்தனவாகவும் காணப்பட்டன என்கிறார் புருஷோ நேட்டால் (1976). காதல் சார்ந்த நடனங்களையும், தொழில் முறைகளோடு தொடர்புடைய நடனங்களையும், அவை சம்பந்தமான பாடல்களையும் இவ்வரிசையிற் குறிப்பிடலாம். உளவியலடிப்படையிலும், உடலியக்க அடிப்படையிலும் நடனப் பாடல்களின் செயற்பாடு அமைந்திருக்கலாம் என எதிர்பார்த்தல் தவறுகாது.

பொழுதுபோக்கு அல்லது இசை நுகர்ச்சியின் அடிப்படையிலும் இசையின் பயன்பாடு இடம்பெற்று வந்துள்ளது. பண்பாட்டு வளர்ச்சியும் இசைநுட்ப வளர்ச்சியும் வாய்க்கப்பெற்ற மக்களிடமே இசையின் பயன்பாடு பொழுது போக்குப் பின்னணியில் அமையும் எனக் கருதலாம். அரசர்களின் அரண்மனைகளில் அரசருக்கும், அரச குடும்பத்தினருக்கும் மகிழ்ச்சியை ஏற்படுத்த இசைக்கலை பயன்பட்டு வந்தமையை உலக வரலாற்றுப் பின்னணி அறிவுறுத்துகின்றது. ஆபிரிக்கநாட்டு நீக்ரோ மக்களின் கலைவர்கள் அல்லது அரசர்கள் தமது பொழுதுபோக்குக்காக இசைக்கலைஞர்களை வைத்திருந்தமையையும் குறிப்பிடலாம் (Nettle: 1973).

மிகப் பிற்பட்ட காலத்துத் தமிழ்நாட்டு அரசியற் பின்னணியிலும் இதேநிலையே காணப்படுகின்றது. தமிழ்நாட்டில் மூவேந்தர் ஆட்சிக்காலத்திலே பாணர், பரதர், கூத்தர், விறலியர் முதலியோர் அரச்சபைக்குச் சென்று தம் இசையினாலும் நடனத்தினாலும் கலை விருந்தளித்து மன்னரையும் கொடைவள்ளல்களையும் மகிழ்வித்தனர்.

மிகப்பழைய பண்பாடுகளிற் பாடல்களும், இசைக்கருவிகளும் சமூக நடனங்களோடு தொடர்பு பெற்றிருந்தன. அத்தகைய பாடல்களுள், அனேகமானவை காதற்பாடல்களாகவும் காதல் மந்திரங்களாகவும் அமைந்துள்ளன. சாதற்பாடல்கள் உலகின் அனேக பகுதிகளிற் புல்லாங்குழலுடன் பாடப்பட்டனவே யாகும். ஏனென்ற பழைய காலத்திற் காதற்பாடல்கள் யாவும் காதலர்களாற் பாடப்பட்டன; புல்லாங்குழலிலும் இசைக்கப்பட்டன. காதல் மந்திரங்களை இசைப்பதற்கும் புல்லாங்குழல் பயன்பட்டிருந்ததாகவும் கூறப்படுகிறது (Nettle- 1973:6-11).

ஆயர் பாடியிலே கண்ணன் புல்லாங்குழல் கொண்டு கீதம் இசைத்து, ஆயர்குலப்பெண்களை மகிழ்வித்தமை பற்றியும், கண்ணன் குழலோசையின்மூலம் பெண்களை மோகமுறச் செய்தமை பற்றியும் இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. இச்செய்திகள், நாட்டார் இசைமரபிலே புல்லாங்குழல் இசையானது ஆயர்குலத்தவரிடம் பெரிதும் பேணப்பட்டு வந்துள்ளது என்ற உண்மையை நிரூபிக்கின்றன. எனவே ஆயர்குல மக்கள் தமது இசைப்பாடல்களைப் புல்லாங்குழலில் இசைத்து அதில் இன்பங்கண்டனர் எனலாம்.

புல்லாங்குழல் ஆண் பாலியல் உறுப்பின் அடையாளமாகவும் கருதப்பட்டு வந்துள்ளது. ஹெர்ட்சர்ச் என்ற அறிஞரின் கருத்துப்படி இசைக்கருவிகளில் அநேகமானவை குறிப்பிட்ட சில பாலியல் உறுப்புக்களின் அடையாளமாகவே அமைந்துள்ளன (Curt sach - 1940).

வட அமெரிக்கநாட்டுச் செவ்விந்தியர் சூதாட்டங்களிலும் ஒளித்து விளையாடும் விளையாட்டிலும் நாட்டார் இசையைப் பயன்படுத்தினர் என புருணே நேட்டால் (1973) கூறுகின்றார். இரு கட்சியினராகப் பிரிந்து ஒளித்து விளையாடுவோரில், ஒரு பிரிவினர் பாடலைப் பாடுவர். அவ்வாறு பாடுவதன் நோக்கம் அமர்நூலிகத் தன்மையை ஏற்படுத்தித் தேடும் கட்சியினரிடம் இருந்து தப்பித்துக்கொள்ளவும், முகபாவங்களைக் காட்டாதும்கிரித்துக் குழப்பமளும் இருப்பதற்கும் ஆகும். இவ்வகையில் நம் கிராமங்களிலே இன்றும் சிறுவர்கள் விளையாடும்போது, பாடும் விளையாட்டுப் பாடல்களை ஈண்டுக் கருத்திற் கொள்ளலாம்.

பண்டைய முல்லைநிலத் தமிழர் பண்பாட்டிலே கொம்பன் காளையை அடக்கிய வீரர்களையே பெண்கள் பெரிதும் விரும்பி மணம் செய்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. அத்தகைய வீரச்செயல்கள் நடைபெறும் போதும் பாடல்கள் இடம்பெற்றிருக்கலாம். கம்பூச்சியா நாட்டிலே குத்துச்சண்டை விளையாட்டு நடைபெறும் போது, அங்கு நாட்டார் இசை அந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பின்னணியாக இசைக்கப்படுதல் வழக்கமாகும். அந்த இசை அவர்களுக்கு உற்சாகத்தைக் கொடுப்பதோடு குத்துச்சண்டை பார்ப்போருக்குக் கவர்ச்சியையும் அளிக்கின்றது. எனவே பழைய இசைமுறைகள் போர்களுடன் தொடர்பு பட்டவையாகவும் அதேவேளையில் அவை தெய்வத்தைப் பூசிப்பணவாகவும் அமைவதை அவதானிக்கக் கூடியதாக இருக்கின்றது.

பொய்க்கால் குதிரையாட்டம், பொம்மலாட்டம், ஓயிலாட்டம், கோலாட்டம், கும்மி முதலிய நடனங்கள் யாவும் கோயில்களிலோ அல்லது சமயச் சடங்குகளின் பின்னணியிலோதான் நடைபெறுவன. ஆயினும் இந்நடனங்களிற் சமயக் கலப்பற்ற சமூக நோக்கில் அமைந்த ஆட்டங்களும், பாடல்களும் இடம்பெறுவதையும் நோக்கவேண்டும். கோலாட்டத்திலே சமயத்துடன் தொடர்பற்றனவாக வரும் தொழிலுடன் தொடர்புடைய வசந்தன் பாடல்களும், செல்லப்பிள்ளை வசந்தன், முசுற்று வசந்தன் முதலிய கேளிக்கைப் பாடல்களும், நரேந்திர சிங்கன் வசந்தன் போன்ற வரலாற்று வசந்தன் பாடல்களும், அனுமான் வசந்தன் அங்கதன் வசந்தன் முதலிய இதிகாசக்கதைப் பாடல்களும் இவ்வகையிற் குறிப்பிடத்தக்கவை. எனவே தெய்வங்களைக் குறிப்பிடாத பாடல்களைப் பாடி ஆடும் வசந்தனைச் சமூகச்சார்பான நடனங்களோடு தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கலாம். சமயச் சார்பற்றவைகளில் அமைந்த வசந்தன் பாடலுக்கு ஓர் உதாரணமாக மாதவி வசந்தன் பாடலை ஈண்டுக் குறிப்பிடலாம்.

மாதவி நடனம்

“தானானே தன தானானே
தானே தந்தனத் தானானே”

வாமும் மணவறை வீடுதண்ணில்
மன்னனு மாதாமி ருக்கையிலே
நீடும் மணப்பந்தர் தண்ணில்வந்து
நேரிழை மாதவி ஆடினளே (தானானே)
ஆடும் பரதந்தனைப் பார்த்து
ஆணை கரெனுங் கோவலரை
கூடும் படியொரு தூதுவிடக்
கோவல ரைங்கே வந்தனரே. (தானானே)

தமிழகத்தில் வழக்கிலுள்ள பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் மிகவும் களிப்புத் தரும் ஒரு சமூக நடனமாகும். இதனைப் புரவியாட்டம் என்றும் கூறுவர். இந்நடனத்துடன் தொடர்புடைய பாடல்கள் சில யாழ்ப்பாணத்திலும் வழங்குகின்றன. யாழ்ப்பாணத்தில் மராட்டியர் செல்வாக்குப் பற்றி ஆராய்வோர் இத்துறையிலும் கவனம் செலுத்தல் பயனுடையதாகும்.

இவ்வாறாகச் சமயச் சடங்குகளோடு மட்டுமன்றிச் சமூக நடனங்களோடும் தொடர்புடையதாக நாட்டார் இசைமரபுகள் வழங்கி வருவதை அவதானிக்கலாம்.

போரும் இசையும்

நாட்டார் இசை சமயச் சடங்குகள், சமூக நிகழ்வுகள் என்பவற்றுடன் மாத்திரமன்றி, வேறும் சில நடவடிக்கைகளுடனும் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகின்றது. பண்டைக்காலத்திற் போர் முறைகளிலும் நாட்டார் இசை முதன்மை பெற்றிருந்தது. போருக்குச் செல்லும்போதும், போர்கள் நடைபெறும் போதும் இசைப்பாடல்கள் பாடப்பட்டன. அத்தகைய பாடல்கள் வீரனுக்கு உத்வேகத்தை அளித்தன; போர் வெறியைக் கொடுத்தன. எனினும் அப்போர்ப்பாடல்கள் யாவும் சமய நிகழ்ச்சிகளுடன் தொடர்புடையனவாகவே அழைந்தன. போரிலே வெற்றிபெற வேண்டுமென்று தெய்வத்தைப் பாடுவனவாகவே அப்போர்ப் பாடல்கள் அமைந்திருக்கும். பண்டைக்காலத்துத் தமிழகத்தில் வழக்கிலிருந்ததாகத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் ஏர்க்களம் பாடுதல், போர்க்களம் பாடுதல் என்ற பகுதிகளிற் போர்க்களம் பாடுதல் என்ற செய்தி இத்தகைய பழைய நிலையினையே எடுத்துக் காட்டுகின்றது. போரில் வெற்றி பெறவேண்டும் என்று பல உயிர்களைப் பலிகொடுத்து ஆடிப்பாடும் மரபும் தமிழகத்தில் இருந்திருக்கின்றது (சு. வித்தியானந்தன் 1985).

போரில் வெற்றியீட்டிய பின்பும் காளிக்குப் பலிகொடுத்து வெற்றிக்களிப்பை ஆடிப்பாடிக் கொண்டாடும் வழக்குமுண்டு. போர்க்களத்திலே துணங்கைக்கூத்து, குரவைக்கூத்து என்பன ஆடப்பட்டமையைப் பதிற்றுப்பத்து என்ற நூலிலே விரிவாகக் காணலாம். அக்கூத்துக்களின்போது பொருத்தமான இசைப் பாடல்களும் இசைக்கப்பட்டிருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. சங்க காலத்திற் பாணர், பொருநர், கூத்தர், கோடியர், வீறலியர் எனப் பலவகை இசைவரணர்கள் வாழ்ந்து இசைக்கலை யை வளர்த்திருக்கின்றார்கள். இவர்களும் சடங்குகளிற் கலந்து இசை பாடியிருக்கலாம்.

இசையின் ஆற்றல்

இசையின் பயன்பாட்டுப் பின்னணியில் இன்னுமொரு விடயத்தையும் கருத்திற்கொள்ள வேண்டும். இசையென்னும் சொல்லிற்கு இசைவிப்பது, வசப்படுத்துவது எனப் பொருள் கொள்ளலாம். மரம், செடி, கொடி முதலிய ஓரறிவு உயிர்கள் முதலாக மக்கள் என்னும் ஆற்றிவு உயிர்கள்வரையுமுள்ள எல்லா உயிர்களையும் இசை வசப்படுத்தும் என்பதை மக்கள் அறிந்தி

ருந்தனர். அதுமட்டுமல்லாது கல், மண் முதலிய சடப்பொருள் களையும் இசைக்குக் கட்டுப்படுத்தலாம் என்பதையும் தமிழர் அறிந்திருந்தனர். அதனாலேயே “கல்லும் கரைந்துருகும் வண்ணம் பாடினார்” என்ற மரபுத்தொடரும் தோன்றிற்றுப் போலும். இசையின் மூலம் பயிர்கள் செழிப்படைந்து வளரும் என்பதையும் இசையின் நுகர்ச்சியால் நோயாளிகளும் குணம் அடைவார்கள் என்பதையும் இன்றைய விஞ்ஞானிகள் ஆதார பூர்வமாக நிறுவியுள்ளனர்.

வண்டுகளின் நீங்கார ஓசைகேட்டு பூக்கள் மலர்ந்தன எனக் குறுந்தொகைச் செய்யுள் ஒன்று கூறுகின்றது. இசையின் ஆற்றலால் மிருகங்களும் தம் கொடூர்க்குணங்களை மறந்து இசை மீட்போரின் சொல்லுக்குக் கட்டுப்பட்டன என்பதை உதயணன் சரிதம், சீவகசிந்தாமணி முதலிய இலக்கியங்கள் உணர்த்துகின்றன. குறிஞ்சி நிலத்திலே திணைப்புனம் காத்துநின்ற பெண் ஒருத்தி பாடிய குறிஞ்சிப்பண் பாடலைக்கேட்டு அங்கு திணைக்கதிர்களை அழித்துக்கொண்டு நின்ற யானை இசையின் மயக்கத்தினால் அப்படியே இசையில் ஆழ்ந்துவிட்டதாக ஒரு செய்தி அகநானூறு 102-ஆம் பாடலிற் காணப்படுகின்றது. எத்தகைய கல்நெஞ்சத்தையும் கொலை வஞ்சகரையும் மனமுருகச் செய்யும் ஆற்றல் இசைக்கு உண்டு. பாலை நிலத்தூடே செல்லுகின்றவர்களை வழி மறித்துக் கொள்ளையடிக்கும் கள்வர்கள் கொலைக்கும் அஞ்சாத கல்நெஞ்சக்காரர்கள். ஆனால் அவர்களுக்குப் பாலைப்பண்ணில் அதிக ஆர்வமும் விருப்பமும் உண்டு. இதனை அறிந்த பாலைநில வழிப்போக்கர்கள் பாலைப் பண்ணைப் பாடுவர்; அவ்வழிப்பறிக் கள்வர்கள் அவ்விசைப் பாடலைக்கேட்டு உள்ளம் உருகி, தம் கையிலுள்ள ஆயுதங்களும் நழுவிக்கீழேவிழத் தம்கொடிய தொழிலையும் மறந்து அருளுடையார் போலக் காட்சிதருவர் என்று பொருநராற்றுப்படை என்ற நூலிற் கூறப்படுகின்றது.

இராக்காலத்திலே தனிவழியிற் செல்வோர் அல்லது இரவு வேளையில் வயற்புறத்திலோ அல்லது தனியிடத்திலோ தனித்து இருப்போர் தமக்குத் தனிமையினால் ஏற்படும் பயத்தைப் போக்குவதற்காகப் பல்வகைப் பாடல்களைப் பாடுவது வழக்கமாகும். இதனைக் கிராமிய மக்கள் தத்தம் அநுபவரீதியாக அறிந்திருப்பார்கள். இவ்வாறுகப் பயத்தைப் போக்கும் வகையிலும் இசை பயன்பட்டிருக்கின்றதும் புலனாகின்றது.

சங்ககாலத்திலே தமிழ் மக்கள் இசைபாடியப் பேய்களை விரட்டினர் என்ற செய்தியும் சங்க இலக்கியத்தினூடாக கிடைக்கின்றது.

“இசைமணியெறிந்து காஞ்சிபாடி
நெடுநகர் வரைப்பிற் கடிநறைபுகை இக்
காக்கம் வம்மோ கர்லந்தோழி
வேந்துறு விழுமந் தாங்கிய
பும்பொழிக் கழற்கால் நெடுந்தகைப் புண்ணே”.

(புறநானூறு - 231)

என்ற செய்யுளில் ஒரு வீரன் போர்முனையில் மார்பிற் புண்பட்டுக் கிடக்க, அப்புண்ணை உண்ணவரும் பேய்களைத் தடுக்கும் நோக்கத்துடன் காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடி யாழையும், குழலையும் இயக்குவோமெனத் தலைவி பாடுவதாகக் கூறப்படுவதும் ஈண்டு கருத்திற் கொள்ளத்தக்கதாகும். இதைப்போன்றே கிராமிய மக்களிடம் வழக்கிலுள்ள மந்திரப் பாடல்களின் பயன்பாட்டையும் இந்தச் செய்தியுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். ஏனவே பழைய இசைப்பாடல்கள் பல்வேறு வழிகளில் மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளிற் பயன்பட்டு வந்திருப்பதை அவதானிக்கலாம். இறந்தோரைக் குறித்தும், நோயாளிகளின் பொருட்டும் மந்திர உச்சாடனம் செய்வது உலக மக்கள் அனைவரிடமும் காணப்பட்ட பூர்வீக மரபுகளில் ஒன்றாக உள்ளது. இப்பண்பு இன்றைய பூர்வீகக் குடிகளிடம் மட்டுமன்றி கிராமிய மக்களிடமும் காணப்படுதல் ஈண்டு நோக்கற்பாலது.

இசையும் தெய்வீகக் காட்சியும்

தெய்வீக அனுபவத்துடனும் இசை புயன்பட்டு வந்துள்ள மையை ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அமெரிக்கநாட்டு செவ்விந்திய மக்களிடம் வழக்கிலுள்ள சில பாடல்கள் தெய்வ உருவக் காட்சி அல்லது மாய உருவத்தோற்றம் பெறும்போது பாடப்படுவனவாகவும் அமைந்துள்ளன. அத்தகைய பாடல்கள் துறவுநிலை அல்லது கடுந்தவம் என்பவற்றுடன் தொடர்புடையனவாகவும் காணப்படுகின்றன. அம்மக்களுட் சிலர் தெய்வ உரு அல்லது மாய உருத்தோற்றம் பெறுவதற்காகக் காட்டுக்குச்சென்று தமது குறிக்கோளை அடையும் வரையும் உண்ணா நோன்பு மேற்கொண்டும், தசைகளையோ அல்லது விரல்களையோ வெட்டி உடலை வருத்தியும் கடுந்தவம் புரியும்போது ஏற்படும் அமர்ச்சிகத் தன்மையிற் சில பாடல்கள் தோற்றம் பெறுகின்றன என்றும், அப்

பாடல்கள் அவர்களது சடங்குகளில் முக்கிய இடம்பெறுகின்றன என்றும் கூறப்படுகின்றது. அவர்கள் தம் தவநிலையிற் குறிப்பிட்ட ஒரு நிலையை அடைந்த பின்னரே அத்தகைய பாடல்களைப்பாடுகின்றனர். அப்பாடல்களை நோய்வாய்ப்பட்டோரது முன்னிலையிலும், இறந்தோரது முன்னிலையிலும் பாடுவது வழக்கமாகும். அவர்கள் அவ்வாறாகக் கடுந்தவம் புரிந்து தெய்வ உரு அல்லது தெய்வசக்தி பெற்ற பின்பு அவர்கள் எத்தகைய தெய்வ ஆற்றலைப் பெற்றார்களோ, அல்லது எத்தகைய வடிவங்களைக் கொண்டார்களோ அவை பற்றியனவாகவே அவர்களது பாடல்களும் அமைந்திருக்கும். வடஅமெரிக்கச் செவ்விந்திய மக்களிடம் வழக்கிலுள்ள இவ்வகைப் பாடல்களை நோக்கும்போது, இப்பாடல்களைப் பாடுவது மூலம் குறிப்பிட்ட ஒரு மனிதன் தெய்வ உருவினைப் பெறுவதற்கு இவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்ற உண்மை தெரிகிறது (Nettle: 1973).

இவ்வகையிலே தமிழ் மக்களிடம் கிராமிய வழக்கிலுள்ள வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய சில பாடல்களையும் ஒப்பியலடிப்படையில் சுண்டுக் குறிப்பிடலாம். பண்டைக்காலம் முதலாகத் தெய்வமாரும் வழக்கம் தமிழ் மக்களிடம் இருந்து வந்தமைக்கு நாட்டார் இலக்கியமும், செந்நெறி இலக்கியமும் சான்றாகவுள்ளன. சங்ககாலத்தில் வேலன் என்பான் வெறியாட்டு அயரும் போது இசைப்பாடல்களைப் பாடி முருகவேளின் உருக்கொண்டு ஆடியதாகச் சங்க இலக்கியங்கள் இயம்புகின்றன (சு. வித்தியானந்தன் - 1985:119-123). கிராமப் புறங்களிலே தெய்வமாடுவோர் தெய்வ உருக்கொண்டு ஆடுவதும், அவர்கள் உருக்கொண்ட தெய்வங்களைக் குறித்த வழிபாட்டுப் பாடல்களையும், மந்திரப் பாடல்களையும் அங்கேயுள்ள பூசாரிமார்கள் பாடுவதும் வழக்கமாகும். அத்தகைய பாடல்களும் மந்திர உச்சாடனங்களும் அவர்களுக்கு அமானுசீகத் தன்மையை அளித்து தெய்வஉரு ஏற்றத்தை உண்டாக்கிக் கொடுக்கின்றன. அத்தகைய மந்திரப் பாடல்களைக் கிராமியத் தேவதைகளின் கோயில்களிலும், காவடி எடுப்போருக்கு உருக்கொடுக்கும்போதும், மற்றும் மந்திரக் கிரியைகள், சடங்குகளின்போதும் கேட்ட வாய்ப்புண்டு.

நாட்டுப்புறத்துக் கோயில்களிலோ அல்லது இவ்வங்களிலோ நடைபெறும் பேயாட்டுச் சடங்குகளில் மந்திரப் பாடல்கள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. தெய்வமாடுவோர் தெய்வ உருக்கொண்டதும், அங்குள்ள பூசாரி அல்லது பக்தர்கள் தெய்வமாடுவோரின் தெய்வங்களைக் குறித்த பாடல்களைப் பாடுவது வழக்

கம். உதாரணமாக வீரபத்திர சுவாமியாகவோ, காத்தவராய னாகவோ அல்லது காளியாகவோ உருக்கொண்டோருக்கு அவ்வத் தெய்வங்களைக் குறித்த பாடல்களைப் பாடுதல் மரபாகும்.

இலங்கையைப் பொறுத்தவரையில் ஒவ்வொரு கிராமத்திலும். குறிப்பிட்ட ஒரு சிலரே தெய்வமாடுவோராகக் காணப்படுகின்றனர். இத்தகையோரின் எண்ணிக்கை கிழக்கிலங்கைக் கிராமங்களில் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றது. அப்பரம்பரையினரும் குறைந்துகொண்டே வருகின்றனர். அதன் காரணமாக அவர்களுடன் தொடர்புடைய கிராமிய வழிபாட்டுப் பாடல்களின் பயன்பாடும் வழக்காரும் அருகிக்கொண்டே வருகின்றன.

தெய்வ உருக்கொள்ளப் பயன்படும் பாடல்களின் பயன்பாடு வழக்காறு என்பன பற்றிச் சிந்திக்கும்போது அமெரிக்கநாட்டுச் செவ்விந்தியர் மத்தியில் அவற்றின் பயன்பாடும் வழக்காரும் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. 'அம்மக்கள் ஒவ்வொருவரும் தம் வாழ்நாளில் ஒரு தடவையாவது தெய்வ உருக்கொண்டு செயற்பட்டவராகக் காணப்படுகின்றனர். பொதுவாகக் கூறுவதானால் வாழ்நாளில் பல தடவை தெய்வ உருக்கொண்டோரது எண்ணிக்கையே அவர்களிடம் அதிகம் எனக் கூறப்படுகின்றது (Nettle; 1973:15). அப்பயிற்சியின் மூலம் செவ்விந்தியரிடம் வழக்கிலுள்ள தெய்வ உருப்பெறும் பாடல்வகைகளின் வழக்காரும் செயற்பாடும் பெரிதும் நிலைபெற்றுக் காணப்படுகின்றன.

நாட்டாரிசையும் நவீன இசைகளும்

மக்களின் வாழ்க்கை முறையிலே நாட்டார் இசை எவ்வாறு பயன்படுகின்றது என்பது பற்றிய ஆய்வின் தொடர்ச்சியாக இன்றைய நிலையில் நாட்டார் இசையின் பயன்பாடு எவ்வாறு அமைகின்றது என்பது குறித்தும் அறிதல் வேண்டும். பொதுவாக அனைத்து நாடுகளிலும் பொப்பிசை வழங்கும் இடங்களில் எல்லாம் நாட்டார் இசையின் செல்வாக்கும் அப்பாடல்களின் பயன்பாடும் ஆங்காங்கு காணப்படுகின்றன. பொப்பிசைப்பாடல்கள் பொதுவாகச் சமயநெறிப் பாடல்களல்லாத சமூக நோக்குடைய நடனங்களையும் கதைகளையும் சார்ந்த பாடல்களை அடியொற்றியனவாகவே அமைந்துள்ளன. இன்று பெருந்தொகையான மக்கட்கூட்டத்தினரின் அமோக வரவேற்பைப் பெற்றுள்ள பொப்பிசையானது அனைத்து நாடுகளிலும் நாட்டார் இசைப்பாடல்களின் மூலத்தினையே அடிவேராகக் கொண்டு வளர்ந்து வருகின்றது

பொப்பிசை போன்றே சந்தான இசை (Cantana Music) ஜாஸ் இசை (Jazz Music) என்பனவும் இவ்வரிசையிற் குறிப்பிடத் தக்கனவாகும். ஆபிரிக்கநாட்டுக் காட்டு வாசிகளின் பூர்வீக இசைமரபிலே தளிர்ப்பிட்டு முகிழ்த்தனவே சந்தான இசை மரபுகள். இதே போன்றே அமெரிக்கநாட்டு ஆதிக்குடிகளான செல்விந்திய மக்களது இசை மூலத்துடன், அமெரிக்க நீக்கோ மக்களின் பூர்வீக இசையும் கலந்து தோற்றம் பெற்ற ஒரு புதிய இசை வடிவமே ஜாஸ் இசையாக மலர்ந்து புது மெருகுபெற்று வருகிறது.

இதுபோன்றே இலங்கையிற் சிங்கள மக்களிடம் பெருவழக்காகவும், தமிழகத்திற் சினிமாப் பாடல்களிற் சிறுபான்மையாகவும், பைலாப் பாடல்கள் இடம்பெற்று வருகின்றன. போர்த்துகேய நாட்டுப் பாரம்பரியமான இசைமரபில் தோற்றம் பெற்றதே 'பைலாப்பாடல்' இசையாகும். இங்கு அழுத்தம் பெறும் உண்மை என்னவெனில் அனைத்து நாடுகளிலும் மலர்ந்துவரும் ஜனரஞ்சகமுள்ள புதுவகையான இசைமரபுகள் யாவும் அவ்வந்தாட்டுப் பாரம்பரியமான இசைமரபுகளில் இருந்து தோற்றம் பெற்றுள்ளன என்பதாகும்.

தமிழரது நாட்டார் பாடல்களின் எனிய இனிய இசைமுறைகளை நவீன இசைக்கருவிகளுக்கு ஏற்ப மெருகுபடுத்தி, பொருள் செறிந்த பாடல்களை யாத்து பொப்பிசை மரபினை மேலும் செழிப்படையச் செய்யலாம். இலங்கையில் வழங்கும் கிராமிய வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களில் இடம்பெறும் இசைமரபுகள். இசைச்செறிவும், இனிமையும் வாய்க்கப்பெற்றவை. இவற்றைத் தக்கமுறையில் நவீன இசைக்குப் பயன்படுத்தினால் அதிக பயன்பெற வாய்ப்புண்டு. நாட்டார் இசையின் பயன்பாட்டை, நல்ல முறையிற் சிங்கள இசைக்கலைஞர்கள் பயன்படுத்தி உள்ள மையை இதற்குச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

சிங்களத்திற் பைலாப்பாட்டுப் பாடுவதிலே தொடங்கிய பொப்பிசை, இன்று புதுமலர்ச்சி பெற்று 'ஜனகி' (ஜனகீதம்) என்ற பெயரிற் பிரபல்யம் அடைந்துள்ளது. சிங்கள இசைவானிலே தாரகைகளாகத் திகழும் கனில் சாந்த, அமரதேவ, வீக்டர் ரத்நாயக்கா ஆகியோர் சிங்களத் தேசிய இசை இயக்கத்தைத் தோற்றுவித்தவர்களாவர். அதற்கு ஆதாரமாக அவர்கள் நாட்டார் இசைமுறையினையே பயன்படுத்தியுள்ளனர். இதனை இலங்கைத் தமிழர் மெல்லிசைக் கலைஞர்களும், பொப்பிசைக் கலைஞர்களும் நினைவிற்கொண்டு செயற்படுவார்களேயானால் நாட்டார்

இசையும் புது மெருகுபெறும். அவர்களது இசைக்கலைபும் ஜன ரஞ்சகமாக அமைய அதிக வாய்ப்புண்டு. இலங்கையிலே தமிழிசை மலர்ச்சிபெற வேண்டுமானால் இவ்விதமான தனித் தன்மை வாய்ந்த இசைமரபு ஒன்று தோற்றுவிக்கப்படவேண்டும். நாட்டுக்கூத்துப் பாடல்களிலே இத்தகைய தனித்துவமான இசைப் பண்பினைக் கண்டுகொள்ளலாம். சிங்கள இசைக்கலைஞர்கள் நாட்டார் இசைப் பண்புகளைப் பயன்படுத்தி எவ்வாறு அபூர்வமான இசைமுறைகளை அறிமுகஞ் செய்தார்களோ, அதுபோன்ற இத்தகைய இசைமுறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதுப்புதுப் பாடல்களைப் பொருள் வளம் உள்ள முறையில் ஆக்கித் தமிழ் மெல்லிசையிலும் பயன்படுத்தலாம்.

தமிழிசையின் பழைமை

கர்நாடக சங்கீதத்தின் தோற்றக்காலம் ஒப்பியல் அடிப்படையில் மிக அண்மியதே. அதற்கும் மிக முற்பட்டதான பண்டைத்தமிழ் இசைமரபை, கூத்துப்பாடல்களில் இனம் கண்டு கொள்ளலாம். தென்னிந்தியாவிற்கு கர்நாடக இசை தோன்றி, வழக்கிற்கு வரமுன்பு வழங்கிய இசைமரபுகள், குறிப்பாகத் தென்மோடி நாட்டுக்கூத்துக்களிற்கு பயின்று வருவதாகக் கூறப்படுகின்றது (செல்வராசன் - 1976).

கிராமிய அடிப்படையிலே தோற்றம் பெற்று, வளர்ந்து வந்த நாட்டுக்கூத்துக்களில் இடம்பெறும் இசைமரபுகள் ஈழத்து இசை முறைகளின் கருவூலங்களாக மதிப்பிடத்தக்கவை. அவற்றின் தாள லயங்களும் சுருதி அமைப்புக்களும் பேணிப் பாதுகாக்கத் தகுந்தவை. அவை பற்றிய ஆய்வுகளும் விரிவான முறையில் நடைபெறவேண்டும். கூத்துப் பாடல்களிலே ஆர்வம் செலுத்தும் இசைக்கலைவாணர்கள், பாரம்பரியமான இசை அமைப்புக்களின் மூல இயல்பினை அவற்றிலே கண்டுகொள்வர்.

தமிழிசைக்கு நீண்டதொரு வரலாறுண்டு. சுமார் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழ்நாட்டில் இசைக்கலை மிக உன்னத வளர்ச்சி பெற்றிருந்தமையை தமிழிசை ஆய்வாளர்கள் நிறுவி யுள்ளார்கள் (விபுலாநந்தர் 1947). தமிழிசைக்கலையின் தீட்பு நுட்பங்களை எல்லாம் விபுலாநந்த அடிகளார் யாழ் நூலிலே வரன்முறையாக விளக்கியுள்ளார். பெருநாரை, பெருங்குருகு, இசைநுணுக்கம், சிற்றிசை, பேரிசை எனப் பெயரிய இசை இலக்கண நூல்கள் தமிழகத்திலே தோன்றி வழங்கிற்றெனில் அக்காலத்தில் இசைக்கலையின் வளர்ச்சி எவ்வாறு இருந்திருக்குமென்

பது ஊகித்து உணரற்பாலது. இலங்கையிலே பல்லாயிரம் ஆண்டு களுக்கு முன்பு இராவணேசன் இசைக்கலைஞனாக இருந்தானென்றும் இராவணஸ்திரம் என்ற யாழிசைக் கருவியினால் இறைவனையும் இசைவித்தான் என்றும் புராணங்கள் கூறுகின்றன. தமிழ்முரது பண்பாட்டு வரலாற்றிலே பல்லவர் காலத்தில் நாயன்மார்களும், ஆழ்வாழ்வார்களும் பாடிய பக்திப்பாடல்களிலே தமிழ்ப் பண்ணிசை மேலும் வளம் பெறுவதாயிற்று. பக்திப்பாடல்கள் அவ்வாறு சிறப்புப் பெறுவதற்கு ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் நாட்டார் இசையைப் பயன்படுத்தியுள்ளமையும் காரணமாகும். ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் பொதுமக்கள் மத்தியில் நடாத்திய பக்தி இயக்கத்திற்கு ஆதாரமாகப் பொதுமக்களது இசைமுறைகளையும் துணைக்கொண்டனர் என்பது ஈண்டு நினைவுகொள்ளத் தக்கதாகும்.

நாயன்மார்களில் மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் அம்மாளை, ஊஞ்சல் முதலான பல்வேறுபட்ட நாட்டாரிசை மெட்டுக்களைத் தம் திருவாசகப் பாக்களுக்குப் பயன்படுத்தலானார். இதுபோன்றே ஆழ்வார்கள் தாலாட்டு, பாவைப்பாட்டு முதலியனவற்றின் நாட்டாரிசை மெட்டுக்களைப் பயன்படுத்தி விஷ்ணு அவதாரங்களை இசைப்பாடல்களாகத் தந்தனர். திருமுறைகளிலும் நாலாயிரத்தில்வியப் பிரபந்தங்களிலும் பயின்று வந்துள்ள இசை பற்றி இசை ஆராய்ச்சி மேற்கொள்ளப்படும்போது நாட்டாரிசையின் பங்களிப்பு மேலும் தெளிவுபெறக்கூடிய வாய்ப்பு உண்டு.

பதிலும் நூற்றாண்டளவிற் பதினெண் சித்தர் பாடல்களிலும், மற்றும் குறவஞ்சி, பள்ளு முதலிய பிரபந்தங்களிலும் நாட்டார் இசைப்பாடல் வடிவங்களாகிய சிந்து, கண்ணி முதலிய வடிவங்கள் ஆதிக்கம் செலுத்தலாயின. நாயக்கர் காலத்திலே தமிழகத்திற் கர்நாடக இசைமரபு தேர்ற்றம் பெற்று வளர்ச்சியடைந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. ஆனால் அதற்குப் பன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே, பாரம்பரியத் தமிழிசையினால் இயன்ற இசை நுணுக்கம் சார்ந்த நாட்டுக்கூத்துக்கள் கிராமிய மக்களிடையே வழங்கி வந்துள்ளன என்பதையும் மறந்துவிடக்கூடாது. இலங்கையைப் பொறுத்தவரையில் மட்டக்களப்பு, மன்னார், வவுனியா, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளில், இன்றும் வழங்கி வரும் நாட்டுக்கூத்து வகைகளிலும், மலைநாட்டிலுள்ள காமன் கூத்திலும் இடம்பெறும் இசைமுறைகள் தனித்துவம் வாய்ந்தவை. இவற்றிலே விலாசம், வடமோடிக்கூத்து என்பவற்றில் இடம்பெறும் இசைப்பாணிகள், வடஇந்திய மரபைத் தழுவின

எனக் கூறப்படுகின்றது. தமிழரது பண்பாட்டையும், பாரம்பரிய இசைமுறைகளையும் தனித்துவமான வகையில் கொண்டுவருவன தென்மோடிக்கூத்துக்களாகும். இவ்வகைக் கூத்துக்களுக்கு உதாரணமாக அலங்கார ரூபன் நாடகம், வாளமீன் நாடகம், அனுவுகுத்திர நாடகம், லவகுச நாடகம் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

தென்மோடி நாட்டுக்கூத்துப் பாடல்கள் எளிமையானவை. கர்நாடக இசைமரபிற் காணப்படும் சிக்கலான இசையமைப்புகள் இதில் இல்லை. வர்ணமெட்டு எனப்படும் இசைத் தன்மை வாய்ந்தவை இக்கூத்துப் பாடல்கள். தெம்மாங்குப் பாடல்களிற் காணப்படும் துள்ளல் ஓசை, தென்மோடிக் கூத்துப் பாடல்களில் அதிகமாகக் காணப்படும். இப்பாடல்கள் நவீனமான உணர்ச்சிகளையும், பல்வகைச் சுவைகளையும் ஊட்டவல்லன. இத்தகைய இசைமரபுகளை நல்ல முறையில் நவீன இசை ஆக்கங்களிற் பயன்படுத்தினால் மேலைநாடுகளில் சந்தான, ஜாஸ் முதலிய இசைமரபுகள் சிறப்புற்று விளங்குவன போன்று தமிழரிடத்தும் நவீன இசையும் வளம்பெறலாம்; நாட்டாரிசையும் உயிர்த்துடிப்போடு நிலைபெற்றிலங்கும்.

இயல் - 4

நாட்டாரிசைப் பாவலன்

சிறந்த பாடகர்

நாட்டாரிசை மரபிற் சிறந்த பாடகர் யாவர்; அவர்கள் எவ்வாறு "சிறந்த பாடகர்" எனக் கணிக்கப்படுகின்றனர் என்பன போன்ற வினாக்கள் கேட்கப்படுகின்றன. கிராமத்திற்குக்கிராமம் இனத்திற்கு இனம், நாட்டாரிசையைப் பாடும் முறையில் இராகத்திலும் தொனியிலும் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக காதற்கவினை நோக்கினால், அவற்றைத் தென் னிந்தியத் தமிழ் மக்கள் பாடும் முறைக்கும் ஈழத்தமிழர் பாடும் முறைக்கும் பெரிதும் வேறுபாடுகள் இசையமைப்பிற் காணப்படுகின்றன. தென்னிந்தியாவில் இப்பாடல்களைத் தெம்மாங்கு மெட்டி லேயே பாடுவது வழக்கம். ஈழத்திலுல் தெம்மாங்கு மெட்டி லேயே காதற்கவிசை பாடப்படுவனவாயினும், ஈழத்துக்கென்றே "தனி இசை முறை"யில் காதற்கவிசை பாடப்படுகின்றமை கள ஆய்வில் நன்கு அவதானிக்கப்பட்டது.

ஈழத்திற்குத் "தனி இசை மரபு" உண்டு என்று கூறும் போது ஆங்கும் சில பிரச்சினைகளை எதிர்நோக்கவேண்டியுள்ளது. ஈழத்திற் காதற்கவிசைத் தமிழ்மக்கள் பாடுவதற்கும், முஸ்லிம்கள் பாடுவதற்குமிடையே இசை முறையில் வித்தியாசம் காணப்படு

கிறது. இது இனஅடிப்படையிற் காணப்படும் இசைவேறுபாடு தனித்து முஸ்லிம்கள் வாழும் பல்வேறு கிராமங்களை நோக்கும் போது அவர்களிடையேயும் கிராமத்திற்குக்கிராமம் இசைமுறையில் வேறுபாடுகள் தென்படுகின்றன. குறிப்பாகக், கிழக்கிலங்கையிற் காத்தான்குடி, அக்கரைப்பற்று, சம்மாந்துறை ஆகிய முஸ்லீம் கிராமங்களுக்கிடையேயுள்ள இசை வேறுபாட்டைக் குறிப்பிடலாம். ஓர் இனத்தைச் சேர்ந்த அல்லது ஓர் இடத்தைச் சார்ந்த ஒருவர் பாடும் முறையை, வேறு இனத்தைச் சேர்ந்த அல்லது வேறு இடத்தைச் சார்ந்த இன்னொருவர் மதிப்பிட்டுக் கூறுதல் பொருத்தமற்றதாகும். குறிப்பிட்ட ஒருவர் பாடும் பாடலை மதிப்பிட்டுக் கூறக்கூடிய தகுதி, அவர் வாழும் சுற்றுடலைச் சேர்ந்த ஒருவருக்கே உரியதாகும். இவ்வகை அளவிட்டு முறையின் மூலமே நாட்டார் இசை முறையிற் சிறந்த பாடகரைக் கணித்தறிய வேண்டியுள்ளது.

சிறந்த பாடகர் என்னும்போது இனத்தால், மதத்தால் இது வேறுபடுவதை அவதானிக்கலாம். உதாரணமாக முஸ்லிம்களின் காதற்கவிகள் பிறருக்கு இனிமையற்றுத் தோன்றலாம். அதே போல் மற்றவர்களின் பாடல்கள் இவர்களுக்கு இனிமையற்றுக் காணப்படலாம். எனவே சிறந்த பாடல் எது; சிறந்த பாடகர் யார் என்பதைக் கணிப்பது சிக்கலானதாகும்.

தாலாட்டுப் பாடல்கள் தாய்மார்களுக்கே உரியன. இதை வேறு எந்த ஒரு சிறந்த சங்கீத விற்பன்னராலும் தாய்மை அன்பும் பாசமும் கனிந்த தன்மையிற் பாடமுடியாது. எனவே நாட்டார் பாடல்களிற் சிலவகைப் பாடல்களை ஆணினத்திலும் பெண்ணினத்திலும், ஒரு பிரிவினராலேயே பாடமுடியும். அது போன்றே ஒப்பாரியும் ஆண்களாற் பாடமுடியாததாகும். எனவே மேற்கூறப்பட்ட சிறந்த பாடகர் என்னும் விடயம் மேலும் ஆராயப்படவேண்டிய ஒன்றாகும்.

பூர்வீக இசைபற்றி ஆண் பெண் அடிப்படையிற் பல அநுமானங்கள் தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளன. வடஅமெரிக்க செவ்வீந்தியக் குடிகளிலே ஆண்களே இசை சம்பந்தமான நடவடிக்கைகளில் முதலிடம் பெற்றிருந்தனர். ஆண்களே பெரும்பான்மையான பாடல்களையும் ஆக்கினர். பெண்களை விட ஆண்களே பாடல்களைப் பாடிக் காட்டுவதிலும் முன்னணியில் திகழ்ந்தனர். ஆனால் இதற்கு எதிர்மாறாகச் சில பூர்வீகக் குடிகள் காணப்பட்டனர்.

உதாரணமாக ஆபிரிக்க நீக்கிரோ மக்களிற் பெண்களே பொதுவாகப் பாட்டுப்பாடுவதில் முதலிடம் பெற்றிருந்தனர். இதே தன்மையே மேற்கு அமெரிக்கச் செவ்விந்தியரிடமும் காணப்பட்டது. இதற்குக் காரணம் அப்பெண்களிடம் அமைந்திருந்த உரத்த தொனியும், பாடல் ஆக்கும் திறமையும், பொருட்கள் பற்றிய பரந்துபட்ட அறிவுமாகும் (Nettl 1973: 11).

ஒவ்வொரு பூர்வீக காலப் பண்பாட்டுக் குழுவினரிடமும் சிறந்த பாடகர் எனக் குறிப்பிடத் தக்கோர் சிலரே காணப்பட்டனர். ஆனால் சிறந்த பாடகர் என்று கணிப்பதற்குரிய அளவு கேரல் எது என்பது பற்றிக் கூறுவது பிரச்சினை என்பதை இத்துறை அறிஞர்கள் அறிவார்கள். சில பண்பாட்டுக் குழுவினரிடையே உரத்த தொனியுடன் பாடுவோர் சிறந்த பாடகராகக் கணிக்கப்படலாம். சில சந்தர்ப்பங்களில், யாருக்கு வாய்மொழி மரபுப்பாடல்கள் எண்ணிக்கையில் அதிகமாகத் தெரியுமோ அவரே சிறந்த பாடகர் எனக் கணிக்கப்படவும் கூடும். எனவே பூர்வீக இசைமரபிலோ அல்லது நாட்டார் இசைமரபிலோ சிறந்த பாடகர் யார் என மதிப்பிடும் தகுதியும், சிறந்த பாடலைத் தெரிவு செய்யும் அளவுகளாலும், அப்பண்பாட்டிற்குரிய உறுப்பினருக்கே உரியனவாகும்.

இன்றைய நவீன உலகில் வளர்ச்சியடைந்த சாஸ்திரிய சங்கீதம் அல்லது பொப்பிசை ஆகியவற்றிற் பயிற்சியுடைய அல்லது அவற்றினூற் கவரப்பட்ட இன்றைய தலைமுறையினர் பூர்வீகப் பாடல்கள் பற்றி மதிப்பீடு செய்வது பொருத்தமற்றதாகும். எனவே பூர்வீக இசையிலும், நாட்டார் இசை மரபிலும் கிடைக்கும் பாடல்கள் யாவும் பொன்னேபோற் போற்றிப்பேணப்பட வேண்டியனவாகும்.

வானொலியிலோ அல்லது கலை நிகழ்ச்சிகளிலோ நாட்டார் பாடல்களை எவரும் விரும்பியவாறெல்லாம் இசை ஒழுங்குபடுத்திப் பாடலாம். கேட்போரும் அந்த இசை ஒழுங்கின் ஒருமைப் பாட்டாற் கவரப்பட்டுப் பாராட்டுத் தெரிவிக்கலாம். ஆனால் அப்பாடலை நாட்டுப்புற மக்களின் இரசனையில், அப்பாடல் பற்றிய மதிப்பீட்டை அவர்களிடம் கேட்டால் நிச்சயமாக அவர்களது மதிப்பீடு மாறுபட்டிருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. நாட்டார் இசைமுறைகளைப் பயன்படுத்தும் மெல்லிசை அல்லது பொப்பிசைப் பாடகர்களும், சினிமா இசையமைப்பாளர்களும் இவ்வண்மையினை நினைவிற்கொண்டு செயற்பட வேண்டும். அப்போது தான் நாட்டார் இசையின் தனித்துவம் பாதுகாப்புப் பெறும்.

இசை வல்லுநர்

பூர்வீக இசையின் பயன்பாட்டுப் பின்னணியில் இசைக்கலை யையே தம் தொழிலாகக்கொண்டு வாழ்ந்தோரும் பண்டைக்காலப் பண்பாட்டிற் காணப்பட்டனர். நவீன நாகரிகப் பண்பாட்டில் இத்தகையோர் எண்ணிக்கை கணிசமானது. ஆனால் பூர்வீகப்பண்பாட்டில் இவர்களது எண்ணிக்கை மிகமிகக் குறைவென்றே கூறவேண்டும். பூர்வீக கால இசைமரபானது சிக்கலற்ற திட்ப நுட்பங்கள் குறைந்த எளிய அமைப்புடையதாகும். ஆயினும் அத்தகைய இசை மரபு நிலவிய காலத்தில் இசைக்கலையைத் தமது வாழ்க்கைத்துணையாகக் கொண்டோரது பாடல்கள் இசை நுட்பங்கொண்டிருந்ததோடு, இசைக் கருவிகளின் கூட்டுப்படைப்புக்களாகவும் காணப்பட்டன.

இத்தகையோர், பண்டைக் காலத்தில் ஆபீரிக்க நீக்கிரோ மக்கள் மத்தியேற் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தனர். அவர்களின் சமூகத் தலைவர்களும் அதிகாரிகளும் தமக்கு மகிழ்ச்சி ஊட்டும் வண்ணம் அவர்களைத் தொழிலடிப்படையில் அமர்த்தியிருந்தனர் ஆபீரிக்க நாட்டிலே பூமத்திய இரேகைக்கு அணித்தாயுள்ள சில பகுதிகளிலே சந்தைகூடும் நாட்களில், அங்கு கூடும் மக்கட் கூட்டத்தினரின் பொழுதுபோக்கிற்காக சைலபோண் (Xylophone) வாசிக்கும் இசைக் கலைஞர்கள் தொழிலடிப்படையிற் செயற்பட்டிருக்கின்றனர். சைகைப்பறை (Signal Drum), குழல் வாத்தியங்கள் முதலியவற்றை இசைக்கும் கலைஞர்களும் தொழிலடிப்படையில் இக்கலையை வளர்த்து வந்துள்ளனர். அத்தகையோர் தாம் வாழ்ந்த சமூகத்தில் டயர் அந்தஸ்தையும் பெற்றிருந்தனர் (Nettl 1973:11). பழங்காலத்திலே தமிழ் நாட்டில் வாழ்ந்த பாணர், பாடினியர், கண்ணுவர் போன்றோரும் இத்தகையோரே ஆனால் இவர்கள் பூர்வீகப் பண்பாட்டுக் காலத்திலிருந்து மிக மிகப் பிற்பட்டோராவர்.

இசையும் அதிற் பங்கு கொள்வோரும்

பூர்வீக இசைமரபிலே பாடலைப் பாடும்போது அதில் அனைவரும் பங்குகொள்ள வேண்டியது முக்கிய அம்சமாகும். பூர்வீகக் குடிகள் செய்த தொழில்களோ அல்லது மற்றும் செயல்களோதான் அவர்களை இசையிற் பங்குகொள்ளச் செய்தன. இசையைப் பயன்படுத்திய பூர்வீகக் குடிகள் இசையில் நிபுணத்துவம் பெற்றிருந்ததாகத் தோன்றவில்லை ஆனால் இசையைப்

பாடுவதற்கு அவர்களிடம் காணப்பட்ட தகுதிப்பாடுகள் பால் வேறுபாடும், வயது வேறுபாடுமேயாகும். எண்ணிக்கையில் மிகக் குறைந்த தனிப்பட்ட சிலரே இசை நுட்பங்களிலே திறமை பெற்றிருந்தனர். பூர்வீகக் குடிகளின் வாழ்க்கை முறையில் ஆண்களும், பெண்களும் தினமும் ஒரே மாதிரியாகவே செயற்பட்டனர். குறிப்பிட்ட பாடல்கள் அவர்கள் அனைவருக்கும் தெரிந்திருந்தன ஆயினும் அவர்களுள் ஒரு சிலருக்கே பாடலை ஆக்குந்திறனும், இசைக் கருவிகளைத் தயாரிக்குந்திறனும் அமைந்திருந்தன எனவுங் கூறப்படுகிறது (Nettl: 1973).

நாட்டாரிசைப் புலவரின் தனித்துவம்

நாட்டார் பாடல்களைப் இயற்றுவதற்குத் தகுதி தேவைப்படுவதில்லை. அங்கு பயிற்சியும், அனுபவமும், தேவையுமே அவசியமாகின்றன. கிராமியச் சூழலில் வாழும் மக்கள் யாவரும் பாடக்கூடியோராகவே காணப்படுவர். இவர்கள் பாடும் தன்மையை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவர்களை மேல் வருமாறு வகுத்துக் கூறலாம். இவர்களுள் முதற்பிரிவினர் தமக்குப் பயிற்சியான பாடல்களைப் பொருளிலும் ஓசையிலும், பிழைகளோ தடைகளோ இன்றிப் பொருளும், இசையும் பொருந்தப்பாடும் ஆற்றல் உடையவராவர்.

இரண்டாம் பிரிவினர் பொருளில் மட்டும் கவனம் செலுத்திப் பாடுவோராவார். இப்பிரிவினர் நாட்டார் இசை மரபில் ஆற்றல் குறைந்தவராகக் காணப்படினும் பாடல்களை ஒப்புவிக்கக் கூடிய திறமை பெற்றவராவார். மூன்றாம் பிரிவினர் நாட்டார் இசைப்பயிற்சியில் மிகத் திறமை கொண்டோர் ஆவர். இவ்வரிசையில் "அண்ணாவிமார்" இடம்பெறுவர். இவர்கள் கூத்துப் பாடல்கள், சடங்குப் பாடல்கள் பாடுவதில் பாண்டித்தியமுடையோராவர். பொதுவாக இவர்கள் நாட்டார் இசையிலுள்ள சகல பாடல்களையும் பாடக்கூடிய பயிற்சியுடையவராவர். இத்தகையோரது எண்ணிக்கை மிகக் குறைவென்றே கூறவேண்டும். நான்காவது பிரிவினர் சினிமா இசை, சாஸ்திரிய சங்கீதம் ஆகியவற்றை நாட்டார் பாடலிலே இணைத்துப் பாடுவோர் என்று கூறலாம்.

பாடுந்திறனைப் பெறல்

நாட்டாரிசைப் புலவர் பற்றிக்கூறும்போது, அடுத்துக் கவனிக்கப்படக்கூடிய விடயம் இவர்கள் பாடலைக் கற்றுக்கொண்ட வித

மாகும். பாடகர்கள் தாம் பாடும் பாடல்களை யாரிடமிருந்து எப்போது, எவ்வாறு பாடக் கற்றுக்கொண்டனர் என்பதை மேல் வருமாறு பகுத்துக் காட்டலாம்.

- 1) மூத்த பரம்பரையினர் பாடத் தாம் அவற்றைக்கேள்விப் புலகைக் கேட்டு மனனஞ் செய்துகொண்டமை.
- 2) அவ்வாறு கேள்விப்புலஞாக் கேட்டறிந்த பாடல்களைச் சந்தர்ப்பத்திற்கும், சூழலுக்கும் ஏற்ப இயைவுபடுத்திப் பாடத் தாமாகக் கற்றுக்கொண்டமை.
- 3) இயற்கையாகவே நாவன்மை பெற்றிருந்த சிலர் தாமாகவே பாடல்களை ஆக்கிப் பாடிவந்தமை.
- 4) தொழிற்களப் பின்னணி, வாழ்க்கைச் சூழல் முதலியன அளித்த பயிற்சியும், கிராமிய மக்களுக்குப் பாடல்களைப் பாடக் கற்றுக்கொடுத்தன எனலாம்.

பெண்களும் முதியோரும்

நாட்டார் இசையைப் பாடுவதற் பெண்கள் திறமைசாலிகளாகக் காணப்படுகின்றனர். எனினும் அவர்களிடம் ஒலிப்பதிவு செய்தல் சிரமமாகவே இருக்கின்றது. பெண்களே சமூக நடைமுறை ஒழுங்குகள், பழக்க வழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள் ஆகியவற்றிற் கண்டிப்புடையோராக விளங்குகின்றனர். முதியவர்களுடன் உரையாடும்போது தமக்குப்பின் தமது சமூக மரபுகளும், சடங்குகளும், சம்பிரதாயங்களும், நம்பிக்கைகளும், கட்டுப்பாடுகளும் சீர்குலைந்துவிடும் என்பதிலும், தொழிற்பாடலைப் பாடக் கூடிய வாய்ப்பும், பாடக்கூடியோரது எண்ணிக்கையும் அருகிவிடும் என்பதிலும் ஆழ்ந்த கவலை உடையோராய்க் காணப்படுகின்றனர்.

நாட்டாரிசைக் கவிஞர்களில் இரு பிரிவு

“காரிகை கற்றுக் கவிபாடுவதிலும் பேரிகை கொட்டிப் பிழைப்பது மேல்” என்ற முதுமொழிக்கு ஆளாகாதவர்கள் நாட்டார் இசைப்பாவலர்கள். அவர்கள் இயற்கை தந்த பெரும் கவிஞர்கள். தேசிய இசைக் கவிவாணர்கள் எனவும் அவர்களைக் குறிப்பிடலாம். இத்தகைய நாட்டுப்புறக் கவிஞர்களை இரு பெரும் பிரிவினராகப் பகுத்து நோக்கலாம். இவர்களிலே தன்னு

ணர்ச்சிப் புலப்பாடாகப் பாடும் தன்னுணர்ச்சிக் கவிஞர்கள் ஒரு பிரிவினராவர். தெய்வ அருள் பெற்றுப் பாடிய கிராமியப் புலவர்களை இன்னொரு பிரிவினராகக் கொள்ளலாம். தெய்வப்புலவர் திருவள்ளவர், முத்தமிழ் முனிவர் இளங்கோ, கவிச்சக்கரவர்த்திகம்பர் என்றெல்லாம் பெரும் புலவர்கள் வர்ணிக்கப்படுகின்றனர். கம்பர் சக்தியின் அருள்பெற்றே கவிபாடியவர் என்றும், அவருக்குக் கலையரசி சரஸ்வதி என்றுமே துணையாக இருந்தாள் என்றும் கதைகள் வழங்குகின்றன.

தெய்வீகக் கவிஞர்

நாட்டார் இசைமரபிலும் தெய்வ அருள் பெற்றுக் கவிபாடிய கிராமியப் புலவர்கள் வாழ்ந்து வந்திருக்கிறார்கள். இத்தகைய தெய்வீகக் கவிஞர்கள் பாடிய பாடல்களில் சமய வழிபாட்டுப் பாடல்கள் மந்திரப் பாடல்கள் என்பன சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை. தெய்வீகக் கவிஞர்கள் தமிழ்நாட்டு மூதாதையர் மத்தியில் மட்டுமன்றிச், சகல பூர்வீகக் குடிகளின் மத்தியிலும் காணப்பட்டனர். உதாரணமாக மொன்ராஹு, கொலரடோ, வையிங் பகுதிகளில் வாழும் அமெரிக்க இந்திய நாட்டுப்புறக் கவிஞர்கள் இத்தகைய தெய்வீகத் தன்மை வாய்க்கப் பெற்றிருந்தமையும் அவர்கள் தாம் எந்தத் தேவதைகளுடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தார்களோ அவ்வத்தெய்வங்களைப் பற்றிப் பாடியமை பற்றியும் முன்னர் விளக்கப்படலாயின.

(இந்தூவின் பக். 30 - 31)

ஈழத்து நாட்டார் இசைமரபில் இடம்பெறும் சமய வழிபாட்டுப் பாடல்களில் மாரியம்மன், பேச்சியம்மாள், கடல் நாச்சியம்மன் முதலிய பெண் தேவதைகள் பற்றியும் வைரவர், வீரபத்திரர், காத்தவராயர், வதனமார் முதலிய ஆண்தெய்வங்கள் பற்றியும் பாடப்பட்டிருக்கும். தெய்வீக ஈடுபாடும் நம்பிக்கையும் கொண்ட கிராமியப் புலவன் தனக்கு ஈடுபாடுள்ள தேவதைகள் பற்றிப் பாடினான். அவனது தெய்வீக உணர்வு வெளிப்பாடுகளே அப்பாடல்கள். அவனுக்குப்பின்னர் அவனது பாடல்கள் ஏனையோராலும் வாய்மொழி மரபில் வழக்குப் பெறுவதாயின.

அத்தகைய தெய்வீக வழிபாட்டுப் பாடல்கள் தமிழ்நாட்டிலும் இலங்கையிலும் கிராமிய வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையனவாகப் பெரிதும் வழக்கிலுள்ளன. தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுப் பின்னணியில் பல்லவர் காலத்தில் வைஷ்ணவ ஆழ்வார்களும், சைவநாயன்மார்களும் தத்தம் தெய்வங்களின்மீது பக்தி செலுத்தித் தெய்வீகத் தொடர்பு பூண்டு, தமது இறையான்ம அநுபவங்களையும், பக்திப் பெருக்கினையும் எவ்வாறு பக்திப்பாச

ரங்களாக வெளிப்படுத்தினோர்களோ, அதுபோன்றே கிராமியக் கவிஞர்களும் தமக்கு ஈடுபாடான கிராமியத் தேவதைகளோடு அருள் தொடர்பு கொண்டு பக்தி செலுத்திப் பாடியுள்ளார்கள் அவர்களது பாடல்களிற் புராணக் கதைகள், தெய்வங்களின் தோற்ற வருணனைகள், தெய்வங்களின் ஆற்றல் முதலான பல் வேறு விடயங்கள் பாடற் பொருளாக அமைந்துள்ளன. இத் தெய்வங்கள் மக்களுக்கு அருள் பாலிக்கும் முறைமை கொடி யோருக்கு வல்வினை கொடுக்கும் தன்மை, தம்மை வழிபடுவோ ருக்கு நோய்தீர்க்கும் மூறைமை முதலான விடயங்கள் எல்லாம் அப்பாடல்களிற் பாடப்பட்டிருக்கும்

கிராமிய மக்களின் மத்தியில் வாழ்ந்த அருட்கவிசுளாற் பாடப்பட்டனவே இப் பாடல்கள், அவற்றைப் பாடியோர் கிரா மியத் தேவதைகளோடு பக்தியாலும், மந்திர சக்தியாலும் உற வாடி அருள் பெற்றவர்கள். அவர்களது பாடல்களும் நாட்டார் இசையில் இடம்பெறும்போது இந்த இசை மரபுக்கு மேலும் சிறப்பு ஏற்படுகிறது.

தன்னுணர்ச்சிக் கவிஞன்

நாட்டார் இசைமரபிலே உள்ள பாடல்கள் தனிமனிதப் படைப்புள்ளாகவும், கூட்டுமுயற்சியாகவும் ஆக்கம் பெற்றவையா கும். தாலாட்டுப் பாடல் காதற் பாடல் முதலானவை தனித் தனி நபர்களால் ஆக்கம் பெற்றவையே. தொழிற் பாடல்கள் யாவும் கூட்டு முயற்சியின் ஆக்கம் என்றே கூறவேண்டும். உதா ரணமாகத் தாலாட்டுப் பாடலை நோக்கினால் அது தாயின் தாய்ப் பாச உணர்வுகளின் ஏகோபித்த தொனியாகவே அமைகின்றது. ஆனால் வலை இழுத்தல், தோணி தள்ளுதல் போன்ற கூட்டுழைப் போடு தொடர்புடைய பாடல்கள் யாவும் அத்தொழில்புரி மாந் தர் அனைவரதும் ஒருமித்த ஆக்கப்பாடுகளாகவே அமைகின்றன.

நாட்டாரிசையும் தெய்வீகமும்

இவ்வாறாக இவ்விரு அடிப்படையில் ஆக்கம்பெறும் இசைப் பாடல்களிற் சமய வழிபாட்டுப் பாடல்கள் சிறப்பும், புனிதத் தன்மையும், தெய்வீக ஆற்றலும் வாய்க்கப் பெற்றனவாகும். இக்கூற்றுக்கு ஆதாரமாக மழைக்காவியம் எனப்படும் ஒருவகைப் பாடல் பற்றிக் குறிப்பிடுதல் பொருந்தும்.

பல்வேறுபட்ட நீர்ப்பாசனத் திட்டங்களின் பயனாகப் போதிய அளவு நீரை வேண்டிய நேரம், வேண்டியவாறு பாய்ச்சி வேளாண்மை செய்யக்கூடிய வசதிகள் இன்று இலங்கையிற் பரந்த அளவிற் காணப்படுகின்றன ஆனால் இத்தகைய நீர்ப்பாசனத் திட்டங்கள் நடைமுறைக்குக் கொண்டுவரப்பட முன்பு உழவர்கள் மழையை நம்பியே கமத்தொழிலில் ஈடுபட்டார்கள். அவர்களது உல்லாசமான வளமான வாழ்வுக்கு வான் மழையே வழிவகுத்தது. மழைவளம் குன்றியபோதெல்லாம் உழவர்களின் வாழ்வும் வளம் வற்றியது; அதனால் நாடும் சிறப்பும குன்றியது. இதனையே திருவள்ளுவரும்:

“ஏரின் உழாஅர் உழவர் புயலென்னும்
வாரி வளங்குன்றிக் கால்”

என்ற குறட்பாவில் மழையென்னும் நீர்வளம் குன்றிவிட்டால் உழவர்கள் ஏர் கொண்டு உழவே மாட்டார்கள் என்றும், அதனால் நாட்டில் பஞ்சமே தலைதூக்கும் என்றும் கூறினார்.

மழைவளம் குன்றியபோதெல்லாம் மழை பொழியும்படி இறைவனை வேண்டி முறையிடுவதன்றி உழவர்களுக்கு அன்று வேறுவழி எதுவும் இருக்கவில்லை. மழையின் பொருட்டு சடங்குகள் நடத்தினார்கள், இத்தகைய வழிபாடும் சடங்குகளும் தமிழர்களுக்கு மட்டுமே உரியனவல்ல, உலகநாடுகளில் மழையை நம்பித் தொழில் புரிந்த அனைத்து இனங்களும் மழைவேண்டித் தத்தம் கடவுளைப் பாடினர், சடங்குகளை நடாத்தினர் என்பதற்கு அவர்களது நாட்டார் பாடல்களும் சடங்குகளும் சான்றாகின்றன. இதுபோன்றே உழவர்கள் தமக்கு ஏற்பட்ட பல்வேறுபட்ட முறைப்பாடுகள், தூன்பங்கள், நோய்நொடிகள் ஆகியனவற்றையும் தத்தம் தெய்வங்களிடம் முறையிட்டுப் பாடிச் சடங்கு நாடத்திப் பரிசாரம் பெற்றுக் கொண்டார்கள். ஆதலினாலேயே கிராமியப் பண்பாடு சமய வழிபாட்டுடன் மிக நெருங்கிய தொடர்புடையதாயிற்று.

இத்தகைய பண்பாட்டுப் பின்னணியிலே தெய்வ அருள் பெற்ற கிராமியப் புலவன் பாடிய பாடல்கள் தெய்வாம்சம் கொண்டனவாகத் திகழ்ந்தன. அவற்றுள் மழைக்காவியம் சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியதாகும். மழை வேண்டிப் பாடும் சடங்குகளுடன் தொடர்புடையதே மழைக்காவியம் இந்தப் பாடல்

தொடர்பாகக் கிழக்கிழங்கையிற் பரம்பரைக் கதையொன்று வழங்கி வருகின்றது. அக்கதையை அறிந்துகொள்வதன் மூலம் மழைக்காவியத்தின் உண்மைப் பொருளையும் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

கிழக்கிலங்கையில், ஒரு தடை பருவமழை பொழியத் தவறி விட்டது. அதனாற் கொடும் வரட்சி ஏற்பட்டு இருந்த பயிர் பச்சையாவும் வாடி வதங்கிக் கருகத் தொடங்கின. இதனைக் கண்டு மனம் பதறிய உழவர்கள் கண்ணகியை வேண்டிப் பூசை போட்டு மழைவேண்டித் துதித்தார்கள். இத்தகையதொரு சந்தர்ப்பத்திலேயே “மழைக்காவியம்” தோன்றியதாகக் கூறப்படுகிறது.

மட்டக்களப்பின் பழம்பதிகளுள் தம்பிலுவில் கிராமமும் ஒன்றாகும். அக்கிராமத்திலுள்ள கண்ணகி அம்மனுக்கும் அப்போது மழை வேண்டிப் பூசை நடாத்தப்பட்டது. அச்சமயம் அக்கோயிற் பூசகராகிய கண்ணப்பர் என்பவர் அம்மன் அருள் பெற்று உருக்கொண்டு உழவர்களின் குறைகளையும் துயர்களையும் அம்மனுக்குப் பாடலாக எடுத்துப் பாடினார் என்றும், அவர் பாடியதும் பெருமழை பொழிந்து உழவர்களுக்கு மகிழ்ச்சி ஏற்படுத்திற்று என்றும் கூறப்படுகின்றது. அப்போது அவர் பாடிய பாடல்களே மழைக்காவியமாக இன்றுவரை வழங்கி வருகின்றன. கிழங்கிலங்கையின் சகல கிராமங்களிலும் இந்த மழைக்காவியப் பாடல்களின் பயன்பாட்டைக் காணலாம். நாட்டார் இலக்கியத்தின் இயல்பிற்கமைய இப்பாடல்கள் பல்வேறு வடிவங்களுடன் மாற்று வடிவம் பெற்று வழங்குகின்றன, மழைக்காவியத்தின் பாடற் பொருள் வருமாறு அமைந்திருக்கும்:—

“தாயே உன் அருள் வேண்டும்: மழை பொழிந்தால்தான் ஆறு, குளம் முதலிய நீர் நிலைகளில் நீர் நிறையும். கொடிய லெயிலைப்போக்கி மழையைப் மொழிவிப்பாய், நீ மனம் வைக்காவிடில் மழை பொழியாது. மழையின்மையால் பெண்குலமும் குழந்தைகளும் கூடத் துன்புறுகின்றார்கள். சுற்புடைத்தாயே, மாதர்குலமாணிக்கமே, தம்பிலுவில் கண்ணகியே மழையின்மையால் பயிர்களெல்லாம் செத்து மடிகின்றன. இதனைக்கண்டு உழவர்கள் எல்லோரும் கண்ணீர் சிந்துகிறார்கள் நாங்கள் பிழை செய்திருந்தாலும் உன் அடியார் செய்த பிழையைப் பொறுத்து மனமிரங்கி அருள் பாலிப்பாய்.

உழவர்களின் சோர்ந்த முகத்தையாவது பார்த்து இரங்குவாய் உலகத்து மாதாவே உழவர்களுக்கு இரங்காவிட்டாலும், எனக்காயினும் இரங்கி மழையைப் பொழிவாய் தாயே''

மழைவேண்டிச் செய்யும் சடங்குகளிலும். கண்ணகி அம்மன் சடங்கு காலங்களிலும், மற்றும் கொம்பு விளையாட்டு முதலான சமய நிகழ்ச்சிகளின் போதும் கிழக்கிலங்கை மக்கள் மழைக்கா வியத்தைப் பாடிப் பயன்பெற்று வருகின்றனர். மழைக் காவியப் பாடல்கள் கிழக்கிலங்கை வாழ் முஸ்லிம் மக்களிடமும் வழக்கிலுள்ளன, ஆனால் பொருள் மரபில் இவற்றுக்கிடையே வேறு பாடுண்டு. திருகோணமலை மாவட்டத்திலே தோப்பூர்க் கிராமத்தில் வாழும் முஸ்லிம்களிடமும் இப்பாடல்கள் வழக்கிலுள்ளன.

மட்டக்களப்புக் கவிவளத்திற் பங்குபெறும் புலவர்களில் 19 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மருதமுனையைச் சேர்ந்த சின்ன ஆலிம் அப்பா என்ற புலவரும் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவர் பல அருட்பாக்களைப் பாடியுள்ளார். இவரது அருட்பாடலுக்கு ஆண்டவனும் அடிமைப்பட்டு அருள்புரிந்தமைக்குச் சான்றாக இவர் பாடிய மழைக் காவியம் சிறந்து விளங்குகிறது. கமத்தொழிலையே வாழ்க்கைத் தொழிலாகக் கொண்டிருந்த இவர் ஒரு சமயம் மழைமுகம் காணாது வாடி வதங்கிய தமது நெற்பயிர்களைக் கண்டு சகிக்க இயலாது ஆண்டவனை நினைத்து மழைவேண்டிப் பாடினர் என்றும் அவ்வாறு அவர் பாடியதும் மழை உடனே பொழிந்தது என்றும் கூறப்படுகிறது, அவர் பாடிய பாடல்கள் முஸ்லிம்களால் மழைக்காவியமாக வழங்கப்படுகின்றன. அப்புலவர் நாட்டார் கவிஞர் மரபைச் சேர்ந்தவர் அல்லர். அவர் நாட்டார் கவிமரபின் ஆதிக்கத்திற்கு உட்பட்டவர் என்பதை அவரது மழைக்காவியம் உணர்த்துகின்றது.

இத்தகைய கிராமிய அருட்கவிகளின் மூலம், தெய்வீக அருள் பெற்ற கிராமியக் கவிஞர்களின் பங்களிப்பும் நாட்டார் இசை மரபிற் குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைகிறது என்பதும் அறியப்படுகின்றது.

மேலும் இருபிரிவினர்

நாட்டார் இசைக் கவிஞர்கள் அனைவரையும் அவர்களது ஆக்கங்களின் அடிப்படையில் மேலும் இரு பெரும் பிரிவினராக இனங்காண வேண்டியுள்ளது. தனித்தனிப் பாடல்களையும், சிறு சிறு காவியங்களையும் பாடியவர்கள் சாதாரண பாமரக் கவிஞர்

வரிசையில் இடம் பெறுகின்றனர். இத்தகையோரது எண்ணிக்கையும் அவர்களது படைப்புக்களும் தொகையளவிற் பெரியதாகும் இவர்களைவிட இன்னுமோர் பிரிவினரை கிராமியப் பெரும் புலவர்கள் என்ற வரிசையில் வகைப்படுத்தலாம், நாட்டார் இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் பெரும் இலக்கியங்களைப் படைத்தோர் இந்த வரிசையைச் சேர்ந்தவர்களே.

ஈழத்து நாட்டார் இலக்கியத்தை வளம்படுத்தும் கண்ணகி வழக்குரை, கோவலஞர் கதை, எண்ணெய்ச்சிந்துப் பாடல்கள், கஞ்சன் அம்மாளை, வசந்தன் பாடல்கள், நாட்டுக்கூத்து இலக்கியங்கள், வாசகப்பா, விவாசம் என்பன கிராமியப் பெரும் புலவர்களின் இலக்கியவளம் செறிந்த பெரும் படைப்புக்களாகும். இத்தகைய பாடல் வகைகளுக்கும், தாலாட்டுப் பாடல், காதற் பாடல், தொழிற் பாடல் முதலானவற்றிற்கும் பெரிதும் வேறுபாடு காணப்படுகின்றது. பின்னர் குறிப்பிடப்பட்டவை தனித்தனிப் பாடல்களாக அமைவன. தனித்தனி மனிதர்களின் அல்லது தனிமனித உணர்ச்சிகளின் பிரதிபலிப்பாக அவ்வப்போது ஆக்கப்பட்டு பாடப்பட்டு வந்தவை; ஒவ்வொருவராலும் தத்தம் தேவைக்கும் சூழலுக்கும் ஏற்ப இவை இயைபுபடுத்திப் பாடப்பட்டு வந்துள்ளன. ஆனால் கிராமியப் பெரும் புலவர்களின் படைப்புக்கள் யாவும் பேரிலக்கியப் பண்புகள் கொண்டவை, அத்தகைய இலக்கியப் படைப்புக்கள் அளவால் மட்டுமன்றி, மொழிநடை, பாவகைகள், பொருள் ஆழம், கருத்துச் செறிவு என்பவற்றாலும் சிறந்து விளங்குகின்றன.

இளங்கோவடிகள் முத்தமிழ்க் களஞ்சியமாகச் சிலப்பதிகாரத்தைப் படைத்தார். அதனை ஐம்பெருங் காப்பியங்களில் ஒன்றாகப் பின்வந்தோர் போற்றினர். அதுபோன்றே ஈழத்தில் நாட்டாரிலக்கிய மரபில் ஆக்கம் பெற்றுள்ள கண்ணகி வழக்குரையும் காவியப் பாணியிற் கதை சொல்வதோடு மட்டுமன்றிகதைப்புணர்ப்பு, மொழிநடை, இலக்கிய நயம், பல்வேறுபட்ட உணர்ச்சி பாவங்கள், ஓசை நயம் என்னும் பல்வேறு சிறப்பம்சங்களையும் பெற்றுத் திகழ்கின்றது. எனவே ஈழத்து நாட்டார் இலக்கியவரிசையிற் பெருங்காப்பியம் எனவைத்து ஆராயப்படவேண்டிய சிறந்த படைப்பு கண்ணகி வழக்குரையாகும்.

நாட்டார் இசைமரபில் எளிய பதம், எளிய மொழிநடை, எளிதிற் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய தன்மை, சொற்கள் தனித்தனியே பிரித்து நின்று பொருள் தரும் அமைப்பு என்பன

அமைந்திருத்தல் பொதுப் பண்புகள் ஆகும். இப்பண்புகள் யாவும் நாட்டார் பாடல் யாவற்றிலும் பொருந்தி இருப்பன. எனினும் கிராமியப் பெரும் புலவனின் தனித்தன்மைக்கும் இலக்கிய அறிவுக்கும் ஏற்பச் சில சந்தர்ப்பங்களில் அத்தகையோரது பாடல் களிற் சற்றுக் கடினமான மொழிநடையும் இடம்பெற்றிருத்தலை ஆங்காங்கு காணலாம்.

உதாரணமாகக் கண்ணகி வழக்குரையிற் பிரதேசமொழி வழக்காறுகளும், நாட்டார் இசைமரபு கலந்து காணப்பட்ட போதிலும், இலக்கியச் செறிவும், மொழிநடைச் செறிவும் கலந்த பல பாடல்களையும் இந் நூலிற் காணக்கூடியதாக உள்ளது. கண்ணகி வழக்குரையின் உயிர்மீட்புக் காதையில் இடம் பெறும் சிந்தப் பாடல் ஒன்றை இதற்கு உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம்:

“ பதைத்துப் பறித்துக் கனத்தைக் குறித்துப்
பரப்பிச் சினத்தில் மலர்க்கண் பொதிந்து
செறித்துச் சுருட்டி மயிர்க்குத் தெறிந்து
மலர்ப்பொற் றனத்தில் மலர்க்கண் பொதிந்து
கொதித்துச் சினத்துக் குழற் குற்றமுற்றற்
குறித்துக் குதித்துக் குறித்திட்டனனே ”

(கண்ணகி வழக்குரை : பக். 339)

இவ்வாறாக ளரும் பாடற் பகுதிகள் கிராமியப் பெரும் புலவனின் தனித்தன்மையையும் அவனது நூலறி புலமையையும் உணர்த்துகின்றன. நாட்டுக் கூத்துக்கள் பாமர மக்களுக்காகவே படைக்கப்பட்டவை; அவர்களாலேயே பாடப்படுபவை; ஆட்ப்படுபவை. ஆனால் அவற்றை ஆக்கியோர் சாதாரண பாமர மக்களையும்விட கவித்துவத்தில் ஒருபடி உயர்ந்தவர்களாகவே காணப்படுகின்றனர். ஆதலினாலேயே அவர்களது படைப்புக்கள் உயர்ந்தனவாகத் திகழ்கின்றன.

ஈழத்தில் வழக்கிலுள்ள பல்வகை நாட்டுக்கூத்து வகைகளிலே தென்மோடிக்கூத்து ஆடல் நுட்பம் வாய்ந்தது. ஆடல் நுட்பத்தைப்போன்றே அதிலிடம்பெறும் பாடல் மரபுகளும் நுட்பம் நிறைந்தவை. அப்பாடல்களில் மொழிநடைச் சிறப்பு, இலக்கியச் சிறப்பு, அணியலங்காரச் சிறப்பு என்பன அமைந்து தனியழகு பொருந்தியிருக்கும். உதாரணமாகத் தென்மோடிக்கூத்தாக அமைந்த அலங்காரரூபன் நாடகத்திலிருந்து ஒரு சந்த விருத்தப் பாடலை நோக்கலாம்:

பெயர், ஊர் தெரிந்த ஒருவர் பாடிவிட, அப்பாடல் இன்னும் நூறு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட ஆண்டுகள் வாய்மொழி மரபிற் பாடப்பட்டு வரும் போது, பெயர் தெரிந்த ஒருவரின் பாடலே காலப்போக்கில் பெயர் தெரியாத மரபுக்குட்பட்டு நாட்டார் பாடல் மரபிற் சேர்க்கப்படும் நிகழ்ச்சிகளும் இடம் பெற்று வந்துள்ளன. பொதுவான உணர்ச்சிகள், கருத்துக்கள், வழிபாடு, சடங்கு முதலான விடயங்களைக் கொண்ட பாடல்கள் யாரால், எப்போது, எத்தகைய சூழ்நிலையில் எக்காலக் கட்டத்திற் பாடப்பட்டன என்ற இன்றோரன்ன வினாக்களுக்குத் திட்டவாட்டமாக எவரும் விடைகூறிவிட முடியாது. பரம்பரை பரம்பரையாக மூதாதையர்களாற் பாடப்பட்டு வந்த பாடல்களே இன்று கிடைத்திருப்பவை. அவை காலத்துக்குக் காலம் தேவையை ஒட்டிப் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களிலே தனித்தனி நபர்களாலோ பலராலோ அல்லது ஒரு கூட்டத்தினராலோ பாடப்பட்டிருக்கலாம். காலதேச மாறுபாடுகளுக்கேற்ப சமுதாயக் கருத்து வேறுபாடுகளையும் உணர்வுகளையும் உள்ளடக்கி மாற்றம் பெற்று அப்பாடல்கள் வழங்கி வந்திருக்கும் என்பதும் எதிர்பார்க்கக் கூடியவொன்றே. எனவே அப்பாடல்கள் தாம் எவ்வடிவத்திலே தோன்றினவோ அவ்வடிவத்தில் இன்றில்கூட எனத் துணிவதிலே தவறில்லை.

கிராமியப் புலவன் வித்துவச் செருக்கோ, அன்றித் தான் தோன்றித் தனமோ பெற்றவன் அல்லன், இதனை ஒரு பாடலே சான்றுபடுத்துகின்றது;

“ பாட அறியேன், படிப்பறியேன் பள்ளிக்கூடம் நானறியேன்
ஏடறியேன் எழுத்தறியேன் எழுத்துவகை தானறியேன்
ஏட்டிலே எழுதவில்லை எழுதி நான் படிக்கவில்லை
வாயிலே வந்தபடி வகையுடனேதான் படிப்பன் ”

யாரும் எழுதியதைப் படிக்காமல், தாம் பாடியதையும் எழுதி வைக்காமல் தம் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்துகொள்ள மக்களாற் பாடப்பட்ட வாய் மொழிப் பாடல்களோ எண்ணற்றவை. அவைகளே பின்வந்த உலக மகா காவியங்களுக்குத் தாய் இலக்கியங்களாகும். சாஸ்திரிய-இசையிற் குறிப்பிட்ட சில இராகங்களை ஆக்கியோன் பெயர் குறிப்பிட்டுச் சொல்லப்படுகின்றது. உதாரணமாக தியாகராஜசுலாமிகள் மூதலானோர் கீர்த்தனங்களையும், அதற்குரிய இராகங்களையும் பாடியுள்ளனர். அங்கு இராகத்துக்கும் இசைக்கும் உரிய உரிமை ஆக்கியோனுக்குக் கற்பிக்கப்படு

றது. ஆனால் நாட்டாரிசையில் உள்ள சகல இசை மரபுகளுக்கும் உரிமையுடையோர் அவ்விசை முறைகளை வழங்கும் மக்கட்கூட்டத்தினரின் பரம்பரையினரேயாவர்.

வாய்மொழி மரபு (Oral Tradition)

நாட்டார் இசைமரபின் முக்கிய இயல்புகளில் ஒன்று அது வாய்மொழி மரபில் வழங்கி வருவதாகும். மனிதன் தான் பாடக்கற்றுக் கொண்ட காலம் முதலாகத் தான் பாடிவந்தனவற்றை இசையமைதி, தாளலயம் என்பவற்றின் துணைகொண்டு, மனத்திருத்தி வாய்மொழி மரபில் நினைவிற் கொண்டு தேவை ஏற்பட்டபோதெல்லாம் அவற்றைப் பாடிப் பயன்பெற்று வந்துள்ளான். தனிமனிதன் அல்லது மனித கூட்டத்தினர் தமது அடுத்த பரம்பரையினருக்கும் அப்பாடல்களைப் பாடிக் காட்டினர். அதேவேளையில் அவர்களது பரம்பரையினர் முன்னோர் பாடியவற்றை மிக அவதானமாகக் கேட்டு மனனஞ் செய்து, எழுதி வைக்க வழியின்றி வாய் மொழியாகவே பேணி நினைவிற் கொண்டுவந்தனர். ஏட்டில் அடங்கிக் கிடக்காது அவர்களின் நினைவில் வாய்மொழியில் நாட்டார் இசை தவழ்ந்தமையால் அவர்கள் வேண்டியபோதும், நினைத்தபோதும் அப்பாடல்களின் பயன்பாட்டை அவர்களால் அனுபவிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. எனவே நாட்டார் இசையின் உயிர்ப்புத் தன்மைக்கு அதன் வாய்மொழி பரபும் ஒரு காரணமாக அமைகின்றது.

எழுத்துக்கலை தோன்றி வளர்வதற்குப் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே மக்களிடம் வழக்குப் பெற்றிருந்தது வாய்மொழி மரபுக் கலையாகும். அதன் மூலமே நாட்டார் இசையும் பாதுகாப்புப் பெற்றது. எழுத்துக்கலை தோன்றிய பின்பு நாட்டார் இசைமரபுகள் எழுத்து வடிவம் பெற்றும், இன்றுங்கூட அது வாய்மொழி மரபிலேயே உயிர்த்தன்மையுடன் பெரிதும் வழக்கும், பயன்பாடும் பெற்று வருதல் சிறப்பம்சமாகும். இசை மரபுகளைக் கேள்விப்புலனாற் கேட்டறிந்து, மனனஞ் செய்து வாய்மொழி மரபில் வழங்கியமையாலேயே இப்பாடல்களுக்கு "கர்ண பரம்பரைப் பாடல்" என்ற பெயரும் ஏற்படுவதாயிற்று.

பல்வேறு உலக மொழிகளிலேயுள்ள இலக்கியங்களை ஆராய்ந்து உலக இலக்கிய வளர்ச்சி பற்றி எழுதிய பேராசிரியர் எச். எம். சாட்விக், வாய்மொழி இலக்கியத்தின் உலகப் பொதுமையை நிறுவினார். வாய்மொழி இலக்கிய ஆய்வாளர்களின் ஆய்விலிருந்து பெறப்படும் உண்மை என்னவெனில், வாய்

மொழி மரபிலேயே நாட்டாரிசை வளர்ந்திருப்பது என்பதும் அந்த நாட்டாரிசை மரபே உலகப் பேரிலக்கியங்களையும் தோற்றுவித்துள்ளது என்பதும் ஆகும் (Chadwick: 1968).

நாட்டார் இசைமரபுகளை ஒலிப்பதிவு செய்து அவற்றைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் முயற்சிகள் மேற்கு நாடுகளிலே 19 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலேயே மேற்கொள்ளப்படலாயின. அவ்வாறு ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட பழைய இசை வடிவங்களையாவும் ஆங்காங்குள்ள அரும்பொருட்சாலைகளில் வைத்துப் பேணப்பட்டு வருகின்றன. இவ்வகையில் நெதர்லாந்தில் உள்ள பூர்வீக நாட்டார் இசைக் களஞ்சியமாக அமைந்துள்ள அரும்பொருட்சாலை (Ethno Musicology Museum) மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. உலகின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் வாழ்ந்துவரும் பூர்வீகக் குடிகளாகிய ஆதிவாசிகளின் இசை மரபுகள் பற்றி அறிந்துகொள்ளத் தக்க ஒலிப்பதிவுகள் அங்கே உள்ளன. இவ்வகையிலே வாழும் ஆதிவாசிகளான வேடர்களின் இசைப் பாடல்களும் அந்த அரும்பொருட்சாலையில் இருக்கின்றன.

மாற்று வடிவங்கள் (Variations)

நாட்டாரிசை வாய்மொழி மரபின் மூலம் பரம்பரை பரம்பரையாக, பலகாலமாக வழங்கி வருவதன்மூலம் அது இயல்பாகவே மாற்று வடிவங்களைப் பெறும் நிலையைப் பெறுகின்றது, காலதேச இடமாறுபாடுகளாலும், பாடுவோரின் இயல்புகளினாலும், கேட்போரதும் கேட்டுப் பாடுவோரதும் தனி இயல்புகளுக்கு அமையவும் இப் பாடல்களிலே மாற்று வடிவங்கள் இடபெறுதல் இயல்பு நிகழ்ச்சியாகிறது.

மாற்றுவடிவம் என்பது பாடலின் பொருளிலும் இசையிலும் காணப்படுவதாகும். இசைமரபிற் காணப்படும் வேறுபாடுகளை நோக்குவதற்குப் பாடல்களின் இசை வடிவமே பொருத்தமானது. மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற் பெருவழக்குப் பெற்றுக் காணப்படும் காதற்பாடல்களை உதாரணமாக எடுத்துக் கொண்டால், அப்பாடல்களைத் தமிழ் மக்கள் பாடுவதற்கும், முஸ்லிம் மக்கள் பாடுவதற்குமிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அன்றியும் ஒரே இனத்தாரிடையேயும் பாடுவோரின் தன்மைக்கேற்பவும் தனித்தனியே வேறுபாடும் காணப்படுகின்றது. பரம்பரை பரம்பரையாக வாய்மொழி மரபிற் பாடல்கள் வழங்கி வரும்போது செந்நெறி இலக்கியங்களில் இடம்பெறும்

அளவுக்குப் பல்வேறுபட்ட மாற்றுவடிவங்களைப் பெறுதல் நமட்டார் இசைமரபின் சிறப்பியல்புகளில் ஒன்று என்கிரா சொக்லொவ் (Y. M. Sokolov: 1950).

நாட்டாரிசைப் பாடல்களை நோக்கும்போது அவற்றுக்கு நிலையானதும், வரையறையானதுமாகிய பொருள் மரபை எதிர் பார்க்க முடியாது; அது அவற்றின் தனிப்பண்பு. அவ்வாறு பொருள் மாறுபட்டுச் சென்றாலும் குறிப்பிட்ட பாடலுக்குரிய வரையான இசைமுறை (Fixed Musical Form) அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். ஆனாலும் பாடுவோரின் தனித் தன்மைக்கேற்ப அவர்கள் அவற்றில் இசைவிகற்பம் செய்து பாடுவதையும் அவதானிக்கக் கூடியதாக இருக்கிறது. எனவே நாட்டாரிசையில் மாற்று வடிவங்கள் என்று கூறும்போது பாடற்பொருளிலுள்ள மாற்றங்களை மட்டுமன்றி, அப்பாடல்களைப் பாடும் முறையிலுள்ள வேறுபாடுகளையும் கருத்தில் இருத்தல் வேண்டும்.

நாட்டார் இசைமுறையிலே பாடுவோரின் குரலமைப்புக்கு ஏற்ப ஒருவர்க்கொருவர் மாறுபட்ட தன்மையிற் பாடல்களைப் பாடுவதும், சேர்ந்து பாடும்போது ஒரே தன்மையாகப் பாடுவதும் கவனிக்க வேண்டியனவாகும். உதாரணமாகக் காத்தர்களளைப் பாடுவோர் கிராமத்திற்குக் கிராமம் வேறுபட்ட முறையிற் பாடுகின்றனர். அன்றியும் காத்தர்களளைப் பாடும் போது தாம் விரும்பியவாறு பாடலின் முதலாம், இரண்டாம் மூன்றாம் அடிகளிலே தனிச்சொல் அமைத்தும் அஃதில்லாமலும் பாடுகின்றமையும் அவதானிக்கப்பட்டது. ஆண்கள் பாடுவதற்கும் பெண்கள் பாடுவதற்குமிடையே வேறுபாடுகளும் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக.

“ தண்ணிக் குடமெடுத்து
தனிவழியே போற பெண்ணே
தண்ணிக் குடத்தினுள்ளே
தளம்புதடி என் மனசு ”

என்பது ஆண் கூற்றுப் பாடலாகும்.

“ ஓடையிலே போற தண்ணி
தும்பி விழும் தூசி விழும்
வீட்டுக்கு வாங்க மச்சான்
வெந்த தண்ணி நான் தாறன். ”

என்பது பெண் கூற்றுப் பாடலாகும். இவ்விரு பாடல்களையும் முறையே ஆணும் பெண்ணும் பாடும் போது இசை வேறு பாட்டை அவதானிக்கலாம். இத்தகைய வேறுபாடுகள் சகல பாடல்களிலும் பாடுவோரின் தன்மைக்கேற்ப ஒலிமரபிற் காணப் படுகின்றன. பாடுவோர் சூழ்நிலைக்கும் தம் நினைவுக்கும் ஏற்பச் சொற்கள், சொற்றொடர்கள், வரிகள் ஆகியவற்றிலும் மாற்றம் செய்து பாடும் முறையும் நாட்டார் இசை மரபிற் பின்பற்றப் படுகின்றது. பாடுவோரின் மனோவியல்பு, கேட்போரின் மனோ நிலை, அவர்கள் எதனை விரும்புகிறார்கள் என்பனவற்றை அறிந்து கொள்ளும் பாடகரின் உளநிலை, பொதுக் கருத்துக்கள், அவை பற்றிய அனுபவங்கள் எனும் லீடயங்களும் பாடும்போது முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. மேற்கூறிய காரணங்களாலும் நாட்டாரிசையில் மாற்று வடிவங்கள் தோன்றுகின்றன.

ஓசைச் சிறப்பு

இசை, உலகப் பொதுமொழி எனக் கூறப்படுகிறது (Fox Strangways: 1970: 181). மொழிவளம்பெறாத அல்லது மொழி அறியாக் காலத்திற் கூட பூர்வீக மக்கள் ஏதோ ஒரு வகையிலே தாளம் பட்ட ஓசைகளை ஒலித்து இசை இன்பம் கண்டிருக்கலாம். அவ்வகையில் இசையின் பழைமையையும் அதன் இன்றியமையாத தன்மையையும் ஆராய்ந்த புருணேதேட்டால் (1973) ஹேர்ட்சர்ச் (1953) முதலியோர் பூர்வீக இசைமுறைகள், நாட்டார் இசைமுறைகள் முதலியவற்றின் தோற்றம் வளர்ச்சி பற்றி ஆராய்ந்துள்ளார்கள். இந்த இசை, மக்கள் இசையாக வாய்மொழியாக வழங்கிவந்துள்ளது. நாட்டார் பாடலின் உயிர்த் தன்மையும் அதன் பயன்பாடும் இசையமைதியிலேயே தங்கியுள்ளன. இசையற்ற பாடல் உயிர் பிரிந்த உடலுக்குச் சமமானது. நாட்டார் பாடலின் பயன்பாட்டைப் பொறுத்தமட்டில் இசை மிகவும் இன்றியமையாத தன்மை வாய்ந்தது. நாட்டார் பாடல்களில் ஓசையற்ற சொற்களோ அல்லது ஒலித் தொடர்களோ காணப்படினும் அவை, பாடலுக்கு ஓசை உணர்ச்சிகளைக் கொடுக்கின்றன. ஓசையே பாடலுக்கும் பாடுவோனுக்கும், கேட்போருக்கும் உணர்ச்சி வேகத்தைக் கொடுக்கின்றது. தொழிற் பாடல்களில் இத்தன்மையைச் சிறப்பாக அவதானிக்கலாம். இதற்குக் காரணம் தொழிலில் ஈடுபட்டு இருப்பவன் பாடலின் பொருள் நுட்பத்தைக் கவனிக்க முடியாது. ஆயினும் தொழிலின் தன்மைக்கேற்ப கை, கால் முதலிய உடலறுப்புக்கள் அசையும் இயல்பிற்கு அமைய, ஓசையை அமைத்து அவனாறு

பாடக் கூடியதாக இருக்கின்றது. உதாரணமாக “ஏலேலோ ஏலையா” என்ற இந்தச் சொற்களுக்குப் பொருள் இல்லை. ஆனால் இவை தரும் இசையின் செயற்பாட்டிற்குப் பொருளுண்டு; பயன்பாடுண்டு (இ. பாலசுந்தரம்: 1979:59:).

பண்டைக் கிராமிய மக்கள் தமது இன்ப துன்ப உணர்ச்சிகளையும், தாம் கண்டு கேட்டறிந்த விடயங்களையும், கருத்துக்களையும் அவ்வப்போது தமக்குப் பயிற்சியான தாளமப்பட்ட ஓசையிலே, பொருளுக்கும் சூழலுக்கும் தேவைக்கும் பொருத்தமான இசை மரபிலே பாடிப் பயன்படுத்தி வந்துள்ளனர். இத்தகைய இசை முறைகளே கிராமிய மக்களின் பரம்பரை இலக்கிய நிதியமாக வழங்குவதாயின.

கர்நாடக சங்கீதமாகிய சாஸ்திரிய இசை முறைக்கும், கடந்த இரு சகாப்தங்களிற் பெருந் தொகையான மக்கள் யாவரையும் பெரிதும் கவர்ந்திருக்கும் “பொப் இசை” முறைக்கும் நாட்டார் இசை முறையின் பங்களிப்பு மிகப்பெரியதாகும். பொப்பிசையை எடுத்துக் கொண்டால் ஈழநாட்டுப் பொப்பிசைப் பாடல்கள் நாட்டார் இசையையும், அப்பாடற் பொருட் கூறுகளையும் இணைத்து இயற்றப்பட்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

தனி இசையும் கூட்டிசையும்

நாட்டார் பாடல்களிலே வரும் இசை முறையை நோக்கினால் அதனைத் தனியிசை, கூட்டிசை என்று இரண்டாகப் பிரிக்கலாம் (இ. பாலசுந்தரம் 1979 : 59). தாலாட்டுப் பாடல்கள், காதற் பாடல்கள், அம்மாணைப் பாடல்கள் முதலியவற்றிலே ‘தனியிசை’ அமைந்திருக்கும். இப்பாடல்களைத் தனி ஒருவரே பாடுவர். பலர் சேர்ந்து பாடும் பாடல்களிற் ‘கூட்டு இசை’ அமைந்திருக்கும். விளைவாட்டுப் பாடல்கள், வழிபாட்டுப் பாடல்கள், தொழிற் பாடல்கள் முதலியவற்றிற் கூட்டு இசையை அவதானிக்கலாம்.

நாட்டார் இசை மரபிலே, அதன் இசைப் பண்பினைத் தனியே எடுத்து நோக்கும்போது, இசையே பெரிதும் முக்கிய துவம் பெற்றுவந்துள்ளது. தாலாட்டுப் பாடலையோ அல்லது தொழிற்பாடலையோ அவற்றின் பயன்பாட்டின் பின்னணியில் அவதானிக்கும்போது ஓசையே முதலிடம் பெறுகிறது. தாலாட்டுப் பாடல்களிலே “ ராரி ராரி ராரிரரோ ” “ ஆராரோ ஆராரோ ”, “ ஆரிரரோ, ஆரிரரோ

ஆராராரா" என்ற தொடக்கத்தனவாகிய இசைத் தொடர்கள் இடம்பெறுவதை அவதானிக்கலாம். இச் சொற் றொடர்களுக்குப் பொருள் இல்லையாயினும் அவை ஒழுங்குபட்ட ஓசையமைதியைத் தருவதற் பெரிதும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. தாலாட்டுப் பாடலில் வரும் இச் சொற்றொடர்கள் தரும் இசையமைதி, குழந்தையை அமைதி அடையச் செய்து துயில் வைக்கின்றது.

நாட்டார் இசை மரபானது சுருக்கமாகவும், எளிதாகவும் இருப்பதால் இவற்றைப் பயில்வோர் இதற் கூடிய ஈடுபாடு கொள்ள வாய்ப்பாக இருக்கிறது. இசையின் முக்கிய பயன்பாடு பாடுவோருக்கும் கேட்போருக்கும் குறிப்பிட்ட உணர்ச்சி நிலையை உண்டாக்கி அவர்களைத் தொழிற்படுத்துவதாகும். நாட்டார் பாடலுக்கு உயிர்நாடியாக அமைந்துள்ள இசைக்கு உயிர்கொடுத்து, அதற்கு இனிமையூட்டும் வண்ணம் பாடல்களிற் சொற்றொடர்கள் வரிசையாக அமைக்கப்படுகின்றன. சில வேளைகளிற் சொற்களுக்குப் பொருள் இருக்காது. ஆனால் இசை நயமும் ஒலி நயமும் செறிந்திருக்கும். ஓசையின் உயிர்த்துடிப்பும், அதன் கவர்ச்சியுமே பாமர மக்களைக் கவர்ந்து பாடலுக்கு ஆக்கமும் ஆதரவும் அளிக்கச் செய்கின்றன. ஓசையின் ஆற்றலினாலேயே நாட்டார் பாடல்கள் பரம்பரை பரம்பரையாக வாய்மொழிமரபிற் பேணப்பட்டு வந்துள்ளன.

திரும்பத் திரும்ப வரும் அமைப்பு

நாட்டார் இசைமரபிலே பாடல்களின் சொல்லும், பொருளும் திரும்பத் திரும்ப வரும் அமைப்பு ஒரு சிறப்பம்சமாகும். இப்பண்பு பாடல்களுக்கு அழகுணர்ச்சி யூட்டுவதோடு, பாடற் பொருளுக்கமைய உணர்ச்சி நிலையையும் ஏற்படுத்துகின்றது என உறரோல்ட் (Harold: 1972; 269) என்ற அறிஞர் குறிப்பிடுகிறார்.

நாட்டார் பாடல்களில், அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை முதலான பாடல் உறுப்புகளும், பாடல் வரிகளும் அந்தாதித் தொடையாகவும், திரும்பத் திரும்ப வரும் அமைப்புடையன வாகவும் காணப்படும் (இ. பாலசுந்தரம் 1979: 60). இவ்வாறு அமைந்துவரும் பண்பு நாட்டார் இசையில் மட்டுமன்றி, செந் நெறி இலக்கியங்களிலும் இடம்பெற்று வந்துள்ளன. ஐங்குறு நூறு, சிலப்பதிகாரம், பக்தியிலக்கியம், பாரதியார் பாடல்கள்

முதலியனவற்றிலும் இப் பண்பினைச் சிறப்பாகக் காணலாம்.
உதாரணமாக ஐங்குறுநூற்றில் ஒரு பாடலை நோக்கலாம்:

“ வெள்ளாங் குருகின் பிள்ளை செத்தென
காணிய சென்ற மடநடைநாரை
மிதிப்ப நக்க கண்போல் நெய்தல்
கண் கமழ்நீ தானுத் துறைவற்கு
நெக்க நெஞ்சம் நேர்க்கல்லேனே
வெள்ளாங் குருகின் பிள்ளை செத்தென
காணிய சென்றென மடநடைநாரை
கையறு பிரற்று கானலம் புலம்பன்
துறைவன் வரையுமென்ப
அரைவன் போலும் அருளு மாரதுவே. ”

(ஐங்குறு நூறு-வெள்ளாங்குருகுப்பத்து 151 - 152)

இப்பாடலில் வரும் “ வெள்ளாங் குருகின் பிள்ளை செத்தென
காணிய சென்ற மடநடைநாரை ” என்ற இரு அடிகளும்
தொடர்ந்து வரும் ஒவ்வொரு பாடலிலும் வருகின்றன.
அன்றியும் இவ்விரண்டு அடிகளும் ஒரே பாடலில் மூன்று அடிகளாக்கு
ஒரு முறையோ இரண்டு முறையோ வருகின்றன.
இவ்வகையில் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களில் பல இடங்களிலே
திரும்பத் திரும்ப ஒரே வரிகள் இடம்பெறுவதன் மூலம் பாடலில்
இசைத் தன்மை பெருகுகின்றது. நாட்டார் இசைமரபு பழந்தமிழ்
இலக்கியத்தில் எவ்வகையிற் பங்களிப்புச் செய்துள்ளது என்பது
இங்கு புலனாகின்றது. சிலப்பதிகாரத்திலே கானல்வரி, வேட்டுவவரி
ஆய்ச்சியர் குரவை முதலிய பல பாடற் பகுதிகளிலே நாட்டார்
ரிசையின் செல்வாக்கைக் கரணக்கூடியதாக உள்ளது. ௨+ம்:

“ உழவரோதை மதமோதையுடை நீ ரோதை தண்பதங்கொள்
விழவரோதை சிறந்தார்ப்ப நடந்தாய் வாழி காவேரி
விழவரோதை சிறந்தார்ப்ப நடந்தவெல்லாம் வாய்காவா
மழவரோதை வளவன்றன் வளனே வாழி காவேரி. ”

(சிலப்பதிகாரம் : கானல்வரி பாடல் 4)

இப்பாடலில் 2 ஆம் வரி, 3 ஆம் வரியாகத் திரும்பத் திரும்ப
ஒலிப்பதோடு, பாடலின் நன்கடிகளிலும் இடம்பெறும் முதற்
சொற்றொடர் முதல் எழுத்துகள் நீக்க, ஒரே ஓசையாக
பீண்டும் மீண்டும் ஒலிக்கும் தன்மையும் பெற்றுள்ளது.

நாட்டார் பாடல்களிலே திரும்பத் திரும்பவரும் அமைப்பு பல்வேறு வகைகளில் இடம்பெற்றுள்ளமை நோக்கற்பாலது. பாடலின் ஒவ்வொரு வரியிலும் உள்ள ஈற்றுச் சொல், திரும்பத் திரும்ப வரும் அமைப்பு பெருவழக்காகக் காணப்படுகிறது:

உ-ம்: “ முத்தான முத்தோ
முதுகடலில் ஆணி முத்தோ
சங்கீஹ முத்தோ -நீ
சமுத்திரத்தில் ஆணி முத்தோ ”

இத் தாலாட்டுப் பாடலில் அடிதோறும் ஈற்றில் “ முத்தோ ” என்ற சொல் திரும்பத் திரும்ப வந்துள்ளது.

பாடலின் தொடக்கச் சொற்றொடர் மீண்டும் மீண்டும் வரும் அமைப்பும் சுட்டிக் காட்டப்பட வேண்டியதாகும்.:

உ-ம்; “ சட்டைபோட்டுப் பொட்டெழுதி
தண்ணி எடுத்துப் போறமச்சி
சட்டை போட்ட கையாலே-கொஞ்சம்
தண்ணி தந்தா லாகாதோ ”

அத்துடன் பாடலின் முதலடி தோறும் அல்லது பாடலின் இறுதி தோறும் அப்பாடல் இசை வாய்பாடு திரும்பத் திரும்ப இடம் பெற்று வருதலுமுண்டு:

உ ம்; “ வந்தவினை தீர்த்தருளும் ஒஹதாயே பொலீஇ
வாழ் கதிரை வேலோனே
கந்தர் தேர் முன்றோட ஒஹதாயே பொலீஇ
கணபதி தேர் முன்னடக்க ”

“ முன்னடக்கும் பிள்ளையார்க்கு ஒஹதாயே பொலீஇ
கண்ணடக்கம் பொன்னுல ”

இப்பொலிப் பாடல்களில் முதல் அடிதோறும் இறுதியில் இடம் பெறும் ஒலித்தொடர்கள், பாடல்தோறும் திரும்பத் திரும்ப இடம்பெறுவதாயின. சில பாடல்களில் குறிப்பிட்ட வரி மீண்டும் இடம்பெறுதலுமுண்டு:

“ நகமும் சதையும் போல்
நாமிருந்த தேசத்துக்கு
நகத்திற்கும் சதைக்கும்-இப்ப
நஞ்சு வைத்த மாயம் என்ன ”

இதில் முதலாம் அடி மூன்றும் அடியாக மீண்டும் வந்துள்ளது.

“ அத்தியடி வரவை/அதுக்கடுத்த நல்வரவை
காவலுக்குப் போகாட்டி/சுதிர்களவு போகும்ல்லோ ”

“ சுதிர் களவு போனால்/கடன்வாங்கி நான் இறுப்பேன்
முலை களவு போகாமல்/முலையிலே பாய்போடு ”

இதில் முதற்பாடலின் ஈற்றடி அடுத்த பாடலின் முதலடியாக அந்தாதித் தொடையாக அமைவதாயிற்று.

“ கன்னி விராலே
சுற்பழியா நங்கணமே
தங்க முலாக் கோப்பையிலே
நான் குடிக்கத் தந்தாலென்ன ”

“ தங்க முலாக் கோப்பையிலே
நீ குடிக்கத் தந்தனெண்டா
மானமெனுங் கண்ணாடி
மங்கிடாதோ நானறியேன் ”

இவ்விரு பாடல்களின் அமைப்பிலே முதற்பாடலின் ஈற்றிரு அடிகளும் தொடர்ந்து வந்த பாடலின் முதலிரு அடிகளாக அமைவதாயின.

“ காணிக்கை நேர்ந்து
கை நிறையப் பொன்றேர்ந்து
மாணிக்க மெண்டு
மடிக் குழந்தை ஏந்தி வந்தேன்
மடிக் குழந்தை ஏந்தி வந்தேன் — என்
மனக்கவலை தீரவென்று. ”

இத் தாலாட்டுப் பாடலில் நான்காம் வரி, ஐந்தாம் வரியாக மீண்டும் வந்துள்ளமை காண்க.

நீண்ட கதைப் பாடல்களிற் குறிப்பிட்ட சில நிகழ்ச்சிகள், வருணனைகள் சிற்சில மாற்றங்களுடன் இயைபுத் தன்மை பெற்றுத் திரும்பத் திரும்ப வருதலுமுண்டு. இதனைக் காத்தவராயன் கதைப் பாடலில் இருந்து உதாரணங்காட்டி விளக்கலாம்.

காத்தவராயன் பாடல்:-

(1) “ மாலையொன்று கண்டு வந்தேன் — தாயாரே
கண்டு வந்தேன் — அம்மாளே
கண்டு வந்தேன் — நான்
கண்டு வந்த நான் முதலாய் — அம்மாளே

நாள் முதலாய் — எனக்குக்
கண்ணுறக்கம் வருகுதில்லை — தாயாரே
வருகுதில்லை — அம்மாளே
வருகுதில்லை.”

(2) “ அம்மா அது அந்தஇந்த மாலையல்ல — தாயாரே
மாலையல்ல — அம்மாளே
மாலையல்ல — அது
ஆரியப்பூ மாலையல்லோ — தாயாரே
மாலையல்லோ — அம்மாளே
மாலையல்லோ”

மாரித்தாய் பாடல்:

“ நீ எங்கேயடா கண்டு வந்தாய் — என்மகனே
கண்டு வந்தாய் — காத்தானே
கண்டு வந்தாய் — அந்த
ஆரியப்பூ மாலையைத்தான் — என்மகனே
மாலையைத்தான் — காத்தானே
மாலையைத்தான்”

இப்பாடல்களில் மொத்தமாக எழுபது சொற்கள் பயின்று வந்துள்ளன. எனினும் பதினான்கு சொற்கள் திரும்பத் திரும்ப வருவதனைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. குறிப்பிட்ட சில சொற்களே திரும்பத் திரும்ப வந்தமைந்து பாடல் ஆக்கம் பெற்றிருக்கும் தன்மையும் நோக்கற்பாலது. திரும்பத் திரும்ப வரும் சொற்களின் மூலம் பாடலில் இன்னிசை பெருக வாய்ப்பு ஏற்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

இதேபோன்று இன்னுமொரு பாடலை உதாரணமாகக் காட்டலாம். மாரி அம்மன் பாடல்:

“ பட்டணமாம் மகனே பட்டணமாம் — அந்தக்
காஞ்சிபுரம் மகனே பட்டணமாம்
கஞ்சிபுரம் மகனே பட்டணத்தை ராசா பட்டணத்தை
கட்டியரசங்கே ஆளுகிறான் அவளாளுகிறான்”

(இ. பாலசுந்தரம் - 1986 : 95)

இப்பாடலிற் ‘பட்டணம்’ என்ற சொல் மீண்டும் மீண்டும் இடம்பெற்றுப் பாடலுக்கு ஒசையினிமை யூட்டுகின்றது.

இவ்வாறாக நாட்டார் பாடல்களிலே குறிப்பிட்ட சில சொற்கள், சொற்றொடர்கள் திரும்பத் திரும்ப இடம்பெறுவதற்குச் சில காரணங்களைக் கூறக்கூடியதாகவுள்ளது. நாட்டார் பாடலின் உயிர்நாடியாக அமையும் இசையின் பெருக்கத்திற்கு, இப்பண்பு உதவியாக அமைகிறது. பாடலைக் கேட்போரைத் தம்பக்கம் கவரச் செய்வதற்காகப் பாடகர் இதனைப் பயன்படுத்துவதில் அதிக கவனம் செலுத்துகின்றனர். அன்றியும் தொடர்பற்ற விடயங்களையோ அல்லது திடீரென வேறு நிகழ்ச்சிகளையோ கூறும்போது திரும்பத் திரும்பக் கூறும் உத்தி கையாளப்படுகிறது. பாடலில் வரும் கதைத்தொடர்ச்சியிலே தாமதம் அல்லது இடைவெளி உண்டாக்கவும், இப்பண்பு துணையாகின்றது. பாடகனின் உணர்ச்சி நிலை, பதற்றம் முதலியவற்றால் கதைத் தொடர்பு மாறுதிருக்கவும், இப்பண்பு பாடகனுக்குத் துணையாகின்றது. தேவையின் பொருட்டு, குறிப்பிட்ட பாடலை நீண்ட நேரம் பாடுவதற்கு ஏற்ற துணைக்கருவியாகவும் இப்பண்பு அமைவதுண்டு. பாடகன் தனது கருத்துக்களை வலியுறுத்திக் கூறுவதற்கும் இது வாய்ப்பாகின்றது. இப்பண்பினைக் கையாளுவதன் மூலம் பாடகன் தனது மூளைக்கும் சிந்தனைக்கும் ஓய்வு கொடுக்கிறான். அன்றியும் இப்பண்பு புதிய கற்பனைகளுக்கு இடமளிக்கிறது. பொழுதுபோக்கு அடிப்படையிற் கதை கூறுவோர் அல்லது பாடுவோர் தொடர்ச்சியாக இயங்கமுடியாது. அவ்வாறு தொடர்ச்சியாகப் பாடும் போது, கேட்போருக்கும் களைத்தல் இயல்பே. எனவே அதனைப் போக்கி, அவர்களுக்கு உற்சாகத்தையும் மகிழ்வையும் ஏற்படுத்தும் நோக்குடனும் இப்பண்பு பயன்படுத்தப்படுகிறது (இ. பாலசுந்தரம் 1979 : 61 - 62).

ஓத்திசைவுநயம் (Rhythm)

நாட்டார் இசை மரபில், ஓத்திசைவுநயம் மிக இன்றியமையாத ஓரிடத்தைப் பெறுகின்றது. ஓத்திசைவுநயமே பாடலுக்கு ஓசையின்பம் கொடுக்கின்றது. பாடலிலே ஓசையமைதி ஒழுங்காய் அமைதும்போது ஓத்திசைவு தானாகவே ஏற்படுகிறது. தாளமப்பட்ட ஓசையமைதியே ஒலிநயத்துக்குக் காரணமாகிறது. தொழிற் பாடல்களிலோ அல்லது கூத்து நடனப் பாடல்களிலோ தாளலயக்கூறுகள் அமையும்போது, அப்பாடல்கள் உயிர்த்தன்மையும், பயன்பாடும் கொண்டனவாக அமைகின்றன. பாடல்களின் ஓத்திசைவுநயத் துடிப்பே பாடகரையும், கேட்போரையும் பாடலோடு ஒன்றுபடச் செய்கின்றது. ஓத்திசைவுநயத்தின் செயற்பாட்டிற்கு அமைவாகவே பாடலைப் பயன்படுத்துவோரின்

செயலும் போக்கும் அமைந்து இருக்கும். பாடலின் தேவவக்கும், குழலுக்கும் அமைவாகப் பாடலின் ஒலிநயமும் மாறுபட்டிருத்தல் இயல்பே.

பாடலில் மட்டுமன்றி, உரையாடலிலும் ஒத்திசைவு அமைதலுண்டு. ஆனால் ஆங்கு அது தெற்றெனப் புலப்படுவதில்லை. பாடலிலே ஒலி ஒழுங்குகளும், ஒலி அமைதியுமே அதன் தனிப் பண்புகளாக விளங்குகின்றன. எனவே பாடலுக்கும் ஒத்திசைவிற்கும் இயல்பான பிரிக்க இயலாத இணைப்பு உண்டென்பது உறுதியாகிறது. உவமை, உருவகம், சுற்பனை முதலிய பிற பண்புகளைப் போல் ஒத்திசைவும் பாடலின் முக்கிய அம்சமாகும். பாடலுக்கு இசையமைப்பு எவ்வாறு அவசியமாகின்றதோ அது போன்றே பாடலுக்கு உணர்ச்சியும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. பாடலுக்கு உணர்ச்சிப் பெருக்கை அளிப்பது ஒத்திசைவாகும். பாடலிலே ஒத்திசைவு தோன்றுவதற்கு அதிலிடம் பெறும் சொற்களே காரணமாகின்றன. சொற்கள் உணர்ச்சி நிலைகளைப் பிரதிபலிக்கும் வகையிற் பல்வேறு வடிவங்களில் அமைந்து வருகின்றன.

தாலாட்டுப் பாடலில் ஒத்திசைவுநயமானது, இழுபட்டுச் செல்லும் தன்மை வாய்ந்ததாய், இழும் என்னும் ஓசையுடைய தாய், குழந்தையின் புலனைத் தன்பக்கம் கவரும் மந்திர சக்தி வாய்ந்ததாய் அமைவதைத் தாய் ஒருத்தி தாலாட்டுப் பாடும் போது கவனிக்கலாம். அழும் குழந்தை அழுகையை மறந்து, அமைதிபெறும் வகையிலே தாலாட்டுப் பாடலின் ஒத்திசைவின் செயற்பாடு அமைகின்றது. அழும் குழந்தையின் புலன்கள், தமது அழுகையை மாற்றுவதற்குரிய வேறு ஏதுக்களை எதிர்பார்த்தேசெயற்படுகின்றன. குழந்தைக்கு ஏதும் தேவைப்பட்டவுடன் அது அழத்தொடங்குகிறது. அழும் குழந்தையின் தேவை என்னவென்று தாய்க்குத்தான் புரியும். பசித்துப் பாஷ் வேண்டியும், நித்திரையை நாடியும், மற்றும் காணும் பொருட்களை விரும்பியும் குழந்தை அழுதல் இயல்பாகும். மேலும் தனது உடற்கோளாறினால் குழந்தை வருத்தம் தாங்காது அழுகின்றது. அவ்வேளைகளிலும் தாய்பாடும் தாலாட்டுப் பாடலே குழந்தைக்கு அமைதி ஊட்டுகின்றது; குழந்தையின் அழுகையை மாற்றுகின்றது. இங்கே குழந்தையின் அழுகை ஒலியும் தாலாட்டுப் பாடலின் ஒத்திசைவும் கவனிக்கப்பட வேண்டியன. குழந்தையின் அழும் ஒலியை விஞ்சியதாக, தாலாட்டின் ஒத்திசைவு அமையும்போது குழந்தை தனது அழுகையை மறந்து தாயின் ஒலிப்புக்குக் காதுகொடுக்கின்றது. அவ்வாறு தாயின் ஒலிப்புக்குக்

காது கொடுக்கும்போது, தாயின் ஒலிப்பானது, தாலாட் டாகத் தொடர்ந்து ஒலிப்பதால், குழந்தையும் அத்தொடர்ச்சி யான குரல் ஒலிப்பில் ஈடுபட்டு கொள்கின்றது. அதனால் குழந்தை அமைதி பெறுகின்றது. எனவே தாலாட்டுப் பாடலின் நீண்ட தொடர்ச்சியான ஒலியமைப்பானது குழந்தையின் கவனத்தைத் தன்பக்கம் திருப்பும் கருவியாக அமைகின்றது.

‘கண்ணே உறங்குறங்கு — என்

கண்மணியே கண்ணுறங்கு

முத்தே பவளமே

முழுமதியே கண்ணுறங்கு

கண்ணே உறங்குறங்கு — என்

கண்மணியே உறங்குறங்கு.”

இப்பாடல் துயில் நாடிநின்ற குழந்தையை உறங்க வைக்கும் தாயின் தாலாட்டு ஆகும். குழந்தைமேல் தான் வைத்துள்ள தாய்ப்பாசத்தின் பேரெல்லையை வடித்துக் காட்டுவனவாக இப் பாடலில் இடம்பெறும் கண்ணே, கண்மணியே, முத்தே, பவளமே முதலான சொல்லாட்சிகள் அமைகின்றன. தாலாட்டின் ஊடாகத் தனது குறிக்கோளை நிறைவேற்றுவதே தாயின் நோக்கம். குழந்தையைத் துயில் கொள்ளச் செய்யவேண்டிய தாய் கண்ணுறங்கு என்ற சொற்றொடரைக் “கண்ணுறங்கு கண்ணுறங்கு” என இரட்டித்துத் திரும்பத் திரும்பக் கூறுவதையும் அவதானிக் கலாம். அவ்வாறு கூறுவதன் மூலம் தாயின் தன்னிலையற்ற தன் மையும், அவளது பாசஉணர்ச்சியும் குறித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இப்பாடலிலே தாய்மை உணர்வு ஒத்திசைவுடன் இணைந்து ஒன்றுக்கொன்று ஆதாரமாக அமைந்துவிடுகின்றது. இவ்வாறு செறற்களைத் திரும்பத் திரும்பக் கையாள்வதன் மூலம் பாடலிலே ஒலிநயம் இயல்பாகவே அமைந்து விடுகின்றது.

யாப்பு என்பது ஒலிநயத்தின் வெளிப்பாடாகும். அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை முதலிய வரையறுக்கப்பட்ட உறுப்புகளைத் தன் னகத்தே கொண்டதே யாப்பு. யாப்பமைதியிலே ஒலிநயம் பெறப்படும் என்பது உண்மை. ஆனால் பாடகன் தான் கையா ளும் சொற்களின் ஆற்றலிலேயே ஒலிநயம் இருக்கின்றது என்ற உண்மை அறியப்படவேண்டியதாகும். கிராமியப் புலவன் “காரி கை கூற்றுக்கவி பாடியவன்” அல்லன். அவன் இயல்பாகவே கவிதா சக்தி பெற்றவன். அவன் உணர்ச்சிக் கவிஞன். ஆதலினால் அவனுடைய பாடல்களிலே உணர்ச்சிப் பெருக்கும் உணர்ச்சியைக் கொடுக்கும் ஒத்திசைவு நயமுள் செறிந்திருத்தல் இயல்பாகின்றது.

செந்தெறி இலக்கியப் புலவன் யாப்பையும், ஓசை அமைதியையும் பயன்படுத்திச் சிறந்த கவிதைகளைப் படைக்கின்றான். அப்புலவன் சொற்களைப் பயன்படுத்தும் ஆளுமையிலும் திறமையிலும் பாடலில் ஒத்திசைவு நயம் பிறக்கின்றது. கிராமியக் கவிஞன் தான் தொழில் புரியும்போது பாடும் பாடலிலே தனது தொழிலுக்கும், தொழிலின் அசைவுக்கும் ஏற்பச் சொற்களைப் பயன்படுத்தும் வேளையில் ஒத்திசைவு தானாகவே பொருந்திவிடுகிறது. ஒத்திசைவு அசைவுகளின் (Rhythmical Movements) மூலம் சொற்கள் சேர்க்கப்படும்போது, பாடல் தோற்றம் பெறுகிறது என்கிறார் பெளறு (Bowra: 1922: 29-30). உதாரணமாக அரிவு வெட்டுபவனுடைய பாடலை நோக்கினால் அதில் நெற்கதிர்களை அரியும் செயலின் இயக்கத்திற்கமைவாக, சொல்லாட்சிகள் அமைந்து தொழிலுக்கும் பாடலுக்கும் வேகத்தைக் கொடுப்பதைக் காணலாம். இதனைப் பின்வரும் அரிவு வெட்டு வசந்தன் பாடலை இசையோடு பாடும்போது அவதானிக்கலாம்:

“வெட்டுதில்லை இந்தக்கத்தி மொட்டைதானென்பாரந்த
வேலையறியாத கொல்லன் தன்னிடம் போவோம்
எட்டுச்சல்லிக் கிரயம் வாங்கிடும் கொல்லன் அவன்
எங்கொளித்துப் போனென்று தேடுவம் வாரீர்.”

ஒத்திசைவு பாடலின் உடன்பிறப்பு என்று கூறலாம். சிறந்த பாடலாயின் அதில் உணர்வும் உயிர்த்துடிப்பும் அமைந்திருக்கும். பாடல் இசையமைப்பினை உயிர்நாடியாகக் கொண்டதாகும். ஆனால் அப்பாடலை உரியவாறு, உரத்ததொனியோடு பாடும் போதே பாடலின் ஒத்திசைவு நயத்தை உணர வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது. இச் சந்தர்ப்பத்திற் பழைய உரைகாரராம் பேராசிரியர் 'பாஓசை' பற்றிக் கூறியதை ஈண்டுத் தருதல் பொருத்தமாகும்:

“பா என்பது சேட்புலத்திலிருந்த காலத்தும்
எழுத்தும் சொல்லும் தெரியாமல் பாடல் ஒதுங்கால்
அவன் சொல்லுகின்ற செய்யுளை விகற்பித்து இன்ன
செய்யுள் என்று உணர்தற்கேதுவாகிய பரந்து பட்டுச்
செல்வதாகிய ஓசை என்று கூறினார்”

(தொல். சூத்1 பேராசிரியர் உரை)

எனவே பாடலை உரக்கப் படிக்கும்போதே பாடலில் ஒலிநயமும் புலனுகின்றது. இதனை ஓர் உதாரணப் பாடல் மூலம் உணர்ந்து கொள்ளலாம்:

பொலிப்பாடல்:

“பெலி பொலி அம்மா ஒடி பொலி
பொலி பொலி அம்மா பொலி.....”

“கந்து நறு நறென ஒடி ஒடி-----
கருங்களங்கள் தான் நிரம்ப - பொலி பொலி ஒடி
ஒடி நடந்திடுங்கோ ஒடி.....
உங்கள் உறுதியுள்ள காலாலே - பொலி பொலி ஒடி...”

இப்பாடலை ஒருவர் வயற்களத்தில் இருந்து பாடும்போது, தாரத்திலிருந்து இதனைக் கேட்போருக்கு இப்பாடலின் ஒத்திசைவு இதனை இனம் கண்டுகொள்ளத் துணை செய்தலை அறியலாம்.

இயைபுபடுத்திப் பாடுதல் (Improvisation)

நாட்டார் இசை மரபிற் கவலிக்கவேண்டிய இன்னுமொரு முக்கிய விடயம் சந்தர்ப்பம், சூழல் நோக்கித் தேவைக் கேற்ற வகையிற் பாடல்களை இயல்பு படுத்திப் பாடும் தன்மையாகும். இயைபு படுத்திப் பாடுவதன் மூலம் பாடல்களில் மாற்று வடிவங்கள் தோன்றுகின்றன. குறிப்பிட்ட ஒரு பாடல் மறந்து போகாது நிலைபெறவைதற்கும், அப்பாடல் உரிய வகையில் மக்களுக்குப் பயன்படுவதற்கும் இப் பண்பு உதவியாகிறது. இதற்குதாரணமாகக் கப்பற் பாடல் பாடும் முறையிலுள்ள இசை வேறுபாடுகளைக் குறிப்பிடலாம். சுழத்தின் வடபால் நெல்லியடி, பளை, சாவகச்சேரி ஆகிய இடங்களில் வழக்கிலுள்ள கப்பற் பாடல்கள் முறையே கீழே தரப்படுகின்றன. அவை பாடப்படும் இசைமுறை ஒவ்வொரு பாடலினதும் முதலடியிற் பதின்று வருகின்றமையையும் நோக்கலாம்:

நெல்லியடிப் பாடல்:

“ஏலையேலோ.....தத்தையா ஏலையேலோ...
பங்கான சிங்காரப் பாய்மரம் நிறுத்தி
பகரான ஓய்யாரச் சுக்கானை மாட்டி - (ஏலையேலோ)
போகுது போகுது பச்சைக்கிளிக் கப்பல்
அந்தாதெரியுது கோப்பிக்கோட்டை மன்றார்-(ஏலையேலோ)
காத்தானும் சின்னனும் ஏறியகப்பல்
கனது ரமாகப் போகுது கப்பல் (ஏலையேலோ)”

பனைப் பாடல:

“ஏலை ஏலோ தத்தித்தாம் ஏலைஏலோ ஏலைஏலோ
 ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலோ
 ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலோ
 ஏலை ஏலோ தத்தித்தாம் ஏலைஏலோ ஏலைஏலோ.....
 எழிலான பாய்மரம் இசைவாய் நிறுத்தி
 மலைபெரிய ஆஞ்சலை போராய் நிறுத்தி
 புகழ்பெரிய மாரிமகன் ஏறினார் கப்பல்
 மங்கையர்கள் இங்கிர்தமாய் எங்கும் ஒரு கூட்டம்
 மானிலத்தில் ஆடவர்கள் மதுபான ஆட்டம்
 கல்வியில் சிறந்த பெரியோர்கள் ஒரு கூட்டம்
 காத்தானும் சின்னனும் கடல்தாண்டி ஓட்டம்
 ஏலைஏலோ தத்தித்தாம் ஏலைஏலோ ஏலைஏலோ...”

முல்லைத்தீவுப் பாடல்:

“ஏலை ஏலோ தத்தெய்தாம் ஏலைஏலோ...
 பார்தனிலே பரந்தாமனும் நானும் பார்த்திடவே
 ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலோ
 ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலோ
 தத்தெய்தாம் ஏலைஏலோம்
 ஐந்தெழுத்தைக் கட்டிச்சரக்காக ஏற்றி
 ஐம்புலன் தன்னிலே சுக்கான் நிறுத்தி
 நெஞ்சு கடாச்சத்தால் சீரைப்பாய் தூக்கி
 நிமலனுடைய திருவருளை நெஞ்சில் நினைத்து... (ஏலைஏலோ)

சாவகச்சேரிப் பாடல்:

“ஏலைஏலோம் தாத்தெய்யோ ஏலைஏலோம்.....
 ஏலேலம் ஏலேலம் ஏலேலம் என்று
 எடுத்துவிடு தம்பி நீ சுக்கானைத் தானும்
 தாங்காமலே கப்பல் சடுதியிலே போக - ஏலைஏலோம்...
 அந்தா தெரியுது கோப்பிக்கடை மன்னார்
 அழகான காத்தவராயர் ஏறினார் கப்பல் ஏலை ஏலோம்...
 போகுது போகுது பச்சைச்சிளிக் கப்பல்
 அந்தா தெரியுது பார் சற்றேழு கன்னிகள்
 நிலையான நங்கூரம் போடுமிப்போ - ஏலைஏலோம்...”

இப்பாடல்களிற் கூறப்படும் விடயங்கள் வேறு வேறு விதமாக இயையுபடிக் தப்பட்டிருக்கின்றன. பாடகர் பாடலிலே வரும் செய்திகளைத் தாம் விரும்பியவாறு இயைத்துப் பாடியுள்ளார். இவ்வாறு இயையுபடுத்திப் பாடும்போது, பாடற்பொருளோ அல்லது இசையமைப்போ பிழைபடாதிருக்கும் வண்ணம் அவர்கள் கவனித்துக் கொள்வார்கள். பாடகன் அவ்வாறு இயையுபடப் படுவதன் மூலமே கேட்போரைத் தன்பக்கம் கவரக் கூடியதாகவும் இருக்கிறது.

நாட்டார் பாடல்களை ஆக்குவதற்கு மரபு ரீதியான சொல்லாட்சிகளும், சொற்றொடர்களும், உவமை உருவகங்களும் மற்றும் பாடல் ஆக்கக் கூறுகளும் அமைந்திருந்தபோதிலும், பாடகன் சில சந்தர்ப்பங்களிலே தேவைக்கும் சூழ்நிலைகளுக்குமேற்ப அவற்றை மாற்றிப் பாடவேண்டியவனாகிறான். அவ்வாறு பாடுவதன் மூலமே நாட்டார் இசையின் உண்மைத் தன்மையினை உணரக்கூடியதாக இருக்கின்றது எனப் "பௌரூ" (Bowra: 1966: 215) கூறுவது அர்த்தம் உள்ளதாகும். திறமையுள்ள ஒவ்வொரு பாடகனும், ஒவ்வொரு கணமும் தன் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிப் பெருக்காலே தனது பாடலைச் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ப இயையுபடுத்தி மாற்றிப் பாடுகின்றான். அதனால் அவன் தன் பாடலை இரண்டாம் முறை பாடும்போது முதன்முறை பாடியவாறே பாட முடிவதில்லை. நாட்டார் பாடலிற் காணப்படும் இவ்வியல்பு குறித்து அத்துறை அறிஞரான பௌரூ (Bowra: 1966: 215) கூறுவது ஈண்டுச் சிந்திக்கத்தக்கதாகும்:

"நாட்டார் இசைமுறையில் அமைந்த பழைய வீரயுகப் பாடல்கள் எல்லாம் வாசிக்கும் மக்களுக்காக எழுதப்பட்டவை அல்ல; கேள்விப் புலனாற் கேட்டறியும் மக்களுக்காகவே எழுதப்பட்டவை. வீரயுகப் பாடல்கள் வழக்கமாக மக்களின் முன்னே பாடப்படுவனவாகும். ஏனெனில் இப்பாடல்கள் தோன்றி வளர்ந்த சமுதாயங்கள், தொடக்க காலத்திற் கல்வி அறிவு பெறாதவை. எனவே அப்பாடல்கள் யாவும் பாடகனால் மக்களுக்காகப் பாடிக் காட்டப்பட்டவனவாகும். அவ்வாறு அக் கிராமியப் புலவன் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களிற் பாடிக் காட்டும்போதெல்லாம் சிறப்பாக அவன் எந்த முயற்சியும் எடுத்துக்கொள்ளவேண்டிய அவசியமிருக்கவில்லை. ஏனெனில் அவன் பாடும்போது சில அளவு முறைகளையும், மாற்றிப்பாடும் முறையையும் பின்பற்றினான்"

எனவே சந்தர்ப்பம் நோக்கி இயைபுபடுத்திப் பாடும் அமைப்பின் மூலம் கிராமியக் கவிஞர்கள் அதிக முயற்சி எடுக்கவேண்டிய அவசியம் இருக்கவில்லை. தாம் பாடிய பாடலை மனனம் பண்ணி அப்படியே திரும்பவும் ஒப்படைக்க வேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு நாட்டார் இசை மரபில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

தமிழகத்திலும், ஈழத்திலும் வாய்மொழி மரபில் எத்தனையோ விதமான கர்ணபரம்பரைக் கதைகள் வழக்கிலுள்ளன. பாரதம், இராமாயனம், புராணம் என்பனவற்றைத் தழுவியன வாகவும் பல்வேறு கதைகள் வழங்குகின்றன. இக்கதைகள் இடத்திற்கிடம், கிராமத்திற்குக் கிராமம் வேறுபட்ட நிலையிலேயே காணப்படுகின்றன. ஏடோ அல்லது புத்தகமோ இல்லாது செவிப்புலன் அறிவாற்பெற்ற கதைப்பாடலை, ஒருவர் ஒருமுறை பாடியதற்கும் அவரே அதனை மறுமுறை பாடியதற்கும் இடையே நிச்சயம் வேறுபாடு இருக்கும் என்பதில் ஐயமேயில்லை. இது போன்றே வில்லுப்பாட்டு நிகழ்ச்சியிலும் இயைபுபடுத்திப்பாடும் மரபு பெரிதும் காணப்படுதல் இயல்பே. ஒரு வில்லுப்பாட்டுக் குழுவினர் தாம் ஒரு சந்தர்ப்பத்திற் பாடிக்காட்டிய வில்லுப்பாட்டை, அவர்களே வேறொரு இடத்திலே நடாத்திக் காட்டும் போது, வேறுபட்ட வகையில் இயைபுபடுத்திப் பாடுவர் என்பதிலும் சந்தேகம் இல்லை. இப்பண்பின் மூலமே வில்லிசைக்கலையும் வளர்ச்சி பெற்றது என்பது உண்மையாகும்.

கதைப் பாடல்களிற் சில செய்திகளையோ, காட்சிகளையோ வருணித்துக்கூறும்போது, ஒரே வகையான வருணனைகளும், சொல்லாட்சிகளும் பல இடங்களிற் பயின்றுவரக் காணலாம். இதற்குக் காரணம் கிராமியப்புலவன் கிராமிய மக்களுக்காகவே கவிபாட வேண்டியவனாகையால், அக்கிராமிய மக்கள் அறிந்த நடையில், அவர்கள் அறிந்ததும் அவர்களுக்குப் பயிற்சியானதுமான இலக்கிய வருணனையிலே தனது இலக்கியத்தையும் படைக்க வேண்டியவனாகின்றான். கிராமியப் புலவன் சொற்களைத் தேவைக்கு ஏற்ப வெவ்வேறுவிதமாக இயைபு படுத்திப்பாடும் ஆற்றல் பெற்றவன். தான்கண்ட காட்சியையோ அல்லது தனது உணர்ச்சிகளையோ வருணித்துக் கூறும்போது, சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப இயைபு படுத்திப்பாடும் ஆற்றல் கிராமியப் புலவனிடமே பெரிதும் காணப்படுகிறது.

தொழிற் பாடல்களிலே, குறிப்பாக உடலை வருத்திக் கடின உழைப்பில் ஈடுபடும் தொழிலாளி பாடும் பாடல்களிலே இயைபு அமைப்பின் செயற்பாடு பெரிதும் தேவைப்படுகின்றது. ஏனெனில்

மெய்வருந்தித் தொழிலிலே முழுப்புலையும் செலுத்தும் தொழிலாளிக்குப் பாடலே ஊக்குசக்தியாக அமைகிறது. அப்போது அத்தொழிலாளிக்கு பாடற்பொருளிற் கவனம் செலுத்த முடியாது. ஆனால் பாடலின் ஒலி நயத்திற்கு அமைவாகத் தன் வாயில் வந்த சொற்களைப் பாடுகின்றான். இப்பண்பினை வலைப்பாடல் எனிலும், தோணிப் பாடல்களிலும் அதிகமாகக் கவனிக்கலாம். இதனை மேல்வரும் வலைப்பாட்டு உணர்த்துகின்றது:

“ஆழிக் கடலாம் ஏலேலோ
அரண்ட நீரலை ஏலேலோ
இருண்ட சோலை ஏலேலோ
சோலை வனமாம் ஏலேலோ
ஆடு கவுத்துல ஏலேலோ
ஓடி மீன் வளைச்சி ஏலேலோ
வாழைப் பச்சடி ஏலேலோ
வாழை மீன் இச்சடி ஏலேலோ”

இவ்வாறாகப் பாடி வலை இழுப்பார். “ஏலேலோ” என்ற அசைத் தொடர் மட்டும் தொடர்ந்து பாடலில் அமைந்துவருகிறது. ஆனால் ஏனைய பொருள் தொடர்களில் எவ்வித தொடர் புமின்றி தம் நினைவுக்கு வந்தவற்றை எல்லாம் பாடி உள்ளனர். உடல் உழைப்பிற்கும், உடல் இயக்கத்திற்கும் ஏற்ற வகையிற் பாடல்களின் வரிகள் அமைந்து செல்லும். ஆனால் இவை இயைபு அமைப்புக் கொண்டனவாகும். எனவே நாட்டார் இசை மரபில் இயைபமைப்பு பெரிதும் முக்கியத்துவம் பெறுவதோடு, அப்பண்பே பாடலின் பயன்பாட்டுக்கும் துணையாக அமைகின்றது.

பூர்வீக இசைமரபில் இப் பண்பு பெரிதும் காணப்பட்டது என்றும், உடனுக்குடனே பாடலை இயைபுபடுத்திப் பாடும் ஆற்றல் பூர்வீகக்குடிகளிடம் காணப்பட்டது என்றும் கூறப்படுகிறது. உதாரணமாகச் கிறீண்லாந்தில் வாழ்ந்த எஸ்கிமோ சாதியினர் மரபுரீதியான ஒழுங்கு நடவடிக்கைகள் எடுக்கவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களின்போது பாடும் பாடல்களை இயைபுபடுத்திப் பாடும் மரபின் அடிப்படையிற் பெரிதும் பாடுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. எஸ்கிமோ மக்களின் பண்பாட்டுமுறையில் மல்யுத்த முறைகளோ அல்லது போர்முறைகளோ கிடையாது. அவர்கள் அவற்றிற்கு அனுமதியளிப்பதில்லை. அவர்களின் மத்தியில் இருவரிடையே சண்டை ஏற்பட்டுவிட்டால் முதியவர் ஒருவர் உடனே அதில் தலையிட்டுச் சண்டையை நிறுத்தி சண்டையிட்ட அவ்விருவருக்கும் வசதியான ஒரு நாளைக் குறித்து Drum Dance எனப்

படும் பறை நடனத்திற்கும் ஒழுங்குசெய்து விடுவார். அந்த நடனத்திற்கு அச்சமுகத்தைச் சேர்ந்த அனைவரும் சமுகம் அளித்திருப்பர். சண்டை செய்த எதிரிகள் இருவரும் ஒருவரைக் குறித்து ஒருவர் பரிகாசமான பாடல்களைப் பரிகாசமான சைகைகளுடன் மாறிமாறிப் பாடியாடுவார். அவ்வாறு இருவரும் மாறி மாறிப் பரிகாசம் செய்து பாடும்போது, யாருடைய பாடலில் பரிகாசம் அதிகமாகக் காணப்படுகிறதோ அவரே அப்போட்டியில் வெற்றிபெற்றவரென அங்கு கூடியிருப்போர் தீர்ப்பு வழங்குவர் (Nettl; 1973 P. 13).

இவ்வாறாக எஸ்கிமோ மக்களிடம் நீதி வழங்கப்பயன்படும் இவ்வகைப் பாடல்கள் உண்மைச் சம்பவங்களையும், தனிமனித குணவியல்புகளையும் எடுத்துக் கூறுவனவாகவும் அமைகின்றன. உண்மையில் இப்பாடல்கள் இயைபுபடுத்திப் பாடும் பாடல்களே யாகும். ஏற்கனவே வழக்கிலிருந்து வரும் பரிகாசப்பாடல்களை, ஒவ்வொருவரும் தத்தமது தேவைகளுக்கும் காரணங்களுக்கும் தனிமனித இலல்புகளுக்கும் ஏற்ற வகையில் இயைபுபடுத்திப் பாடும் தன்மையை இங்கு அவதானிக்கலாம். எஸ்கிமோக்களின் பண்பாட்டுப் பின்னணியிலே நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளே அவர்களது பாடல்களின் ஆக்கத்திற்கு இயைபுபடுத்திப் பாடும் மரபினை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கிறது என்ற உண்மை புலனாகின்றது.

பாடுவதைத் தமது தொழிலாகக் கொண்டோரே கிராமிய இசைமரபில் இயைபுபடுத்திப் பாடும் முறையைப் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றனர் என்றும், அவர்களுடன் பெண்களும் இப்பண்பினைப் பெரிதும் பயன்படுத்தினர் என்றும் குற்றம் சாட்டுகின்றார் இத்துறை அறிஞரான அலெக்சாண்டர் கிராப்பே (Krappe. Alexander: 1962).

தமது தேவைக்கும், சந்தர்ப்பத்திற்கும் ஏற்றவகையிலே தமக்குத் தெரிந்த பாடல்களை இயைபுபடுத்திப் பாடிய தன்மையினாலேயே நாட்டார் இசையில் மாற்று வடிவங்கள் பெருந்தொகையாக ஏற்படலாயின என்றும், பெண்களைப் பொறுத்த வரையில், இவர்கள் கற்பனாசக்தி மிக்கவர்கள் என்றும், அத்தன்மையினாலேயே பெண்கள் தமது கற்பனைப் படைப்புக்களை வெளியிடுவதற்கு இயைபுபடுத்திப் பாடும் முறையினைப் பெரிதும் கையாண்டுள்ளனர் என்றும், கைத்தறி நெசவுத்தொழிலுடன் தொடர்புடைய பெண்களிடமும், தண்ணீர் சுமந்து செல்லும் பெண்களிடமும், இத்தகைய பாடல்களை அதிகமாகக் கேட்கலாம் என்றும் அலெக்சாண்டர் கிராப்பே (1962) கூறுகின்றமை சிந்திக்க வைக்கிறது.

கைத்தறி நெசவுச்சாலையிலே தறிகளை இயக்குவோரது செயல் முறைகளையும், தறிகள் இயங்கும் முறையினையும் தறிகள் இயங்கும்போது ஏற்படும் ஒருவகையான தாளையப்பட்ட ஓசை முறையினையும் அவதானிக்கலாம். தறிகளின் தாளையப்பட்ட ஓசைமுறையானது காதுக்கு இனிமையாக ஒலித்துக்கொண்டே இருக்கும். அவ்வாறு ஒலியெழுப்பும் தறிகளை இயக்கும் பெண்கள் அவ்வாவியமைப்புக்கு இயைபாகப் பாடல்களைப் பாடித் தமது களைப்பையும் சலிப்பையும் போக்கி மகிழ்ச்சி பெறுகின்றனர் (G. Thomson - 1954;7). கைத்தறி நெசவில் அதிகமாகப் பெண்களே ஈடுபட்டு வந்துள்ளனர். அவர்கள் பாடிய பாடல்களில் அவலம், பிரிவு, சோகம் முதலிய காதலர் உணர்ச்சிகளே அதிகமாகக் காணப்பட்டன. தறியிலே நூல்நூற்றல், பிடவை நெய்தல் முதலிய வேலைகளைச் செய்யும்போது, தொடர்ச்சியாகப் பாடவேண்டியிருப்பதாலும், தினமும் அவ்வாறே பாடவேண்டிய அவசியம் உள்ளதாலும், இயைபு படுத்திப்பாடவேண்டிய நிற்பந்தம் ஏற்படுதல் தவிர்க்க முடியாததாகின்றது.

நாட்டார் இசைமரபிலே இயைபுபடுத்திப் பாடுதல் அல்லது மாற்றிப்பாடுதல் என்று கூறும்போது, முன்னர் பரம்பரை பரம்பரையாக வழக்கிலிருந்து வந்த ஒரு பாடலை, மீண்டும் பாடுவோர் தமக்கு ஏற்றவாறு மாற்றிப்பாடி வந்துள்ளனர் என்பது பெறப்படுகின்றது. அமெரிக்க நாட்டில் நாட்டார் இசைத்துறை ஆய்வின் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்த பிலிப்ஸ்பரி என்பவர் இசையமைப்புப் பற்றிக் கூறும்போது, பரம்பரைபரம்பரையாக வழக்கிலிருந்து வரும் இயைபுபடுத்திப்பாடும் மரபானது நாட்டார் இசையின் அடிப்படையான ஒர் அம்சமெனக் கருத்துத் தெரிவிக்கின்றார் (Phillips Barry: 1933).

நாட்டார் பாடலில் இயைபமைப்புப் பின்பற்றப்படுவதற்குச் சில காரணங்களைக் கூறலாம். பாடகர் தாம்பாடும்போது குறிப்பிட்ட ஒரு பாடலின் ஒரு சிறுபகுதியையோ அல்லது கதைத் தொடரையோ மறந்து போகும் சந்தர்ப்பங்களிலும், தான்பாடும்போது ஏற்படுகின்ற உணர்ச்சி பாவங்கள் விருப்பங்களுக்கு ஏற்றவகையிலும் பாடகர் இயைபுத் தன்மையைப் பயன்படுத்துகின்றார். எனவே நாட்டார் பாடலில் ஏற்படுகின்ற மாற்று வடிவங்களுக்குப் பாடகர்களே பொறுப்பாளியாகின்றனர். பாடலின் ஆக்கத்தின்போது இயைபமைப்புப் பின்பற்றப்படுவதற்குப் பொதுவான அழகியல் உணர்ச்சியும், பண்பாட்டு அமைப்பும்

காரணமாகின்றது. இந்த இயைபமைப்பு முறையானது நாட்டார் இசையின் ஆக்க முறைகளிற் காணப்படும் பொதுப் பண்பாகக் காணப்படுகின்றது.

பூர்வீக இசையிலும், நாட்டார் இசையிலும் ஆதிக்கம் பெற்றுக்காணப்படும் இயைபுபடுத்திப் பாடும்முறை சில பூர்வீகக் குடிகளால் மிகக் கடுமையான முறையில் வெறுக்கப்பட்டுள்ளது என்பதும் அறியப்படவேண்டியதாகும். உதாரணமாக வட அமெரிக்க நாட்டு நவாகோ (Navaho) எசுப்பும் செவ்விந்திய மக்கள் நோய்குணமாகும் பொருட்டு நடாத்தும் சமயச் சடங்கிலே பாடப்படும் பாடல்களில், எவ்விதமான பிழைகளோ அல்லது மாற்றமோ ஏற்படாதவாறு மிகக் கவனமான முறையில் நடந்து கொள்வார்கள். அச் சடங்கிலே பாடப்படும் பாடல்கள் பரம்பரை பரம்பரையாக எவ்வித மாற்றமும் பெறாது வழங்கி வருகின்றன. அவற்றில் இயைபமைப்போ அல்லது மறுஆக்கமோ (re-creation) கிடையாது இப்பண்பு மந்திரப்பாடல்களுக்கும் பொருந்தும் (Herzog: 1935).

மந்திரப் பாடல்களும் வாய்மொழிப் மரபுப் பாடல்களே. அவற்றை உச்சரிக்கும்போது, எவ்வித பிழையும் ஏற்படா வண்ணம் கவனித்துக் கொள்வதோடு, இயைபுபடுத்திப் பாடுவதையும் தவிர்த்துக் கொள்வர். மந்திரப் பாடல்கள் பண்டைய மரபில் எவ்வாறு வழங்கிற்றோ, அவ்வாறே அப்பாடல்களை உச்சரிப்பதும், உபயோகப்படுத்துவதும் வழக்காகும். இதில் மாற்றங்கள் ஏற்படின் விபரீதங்கள் நிகழும் என்பது மந்திரவாதிகளின் நம்பிக்கை. எனவே மந்திரப் பாடல்களின் ஆக்கமுறையில் இயைபமைப்பு பயன்படாது போகின்றது.

வாய்மொழி மரபினை வரலாற்றுப் பின்னணியில் ஆராய்ந்து புகழ் பெற்ற ஜான் வஞ்சினா (Jan Vansina) நாட்டார் பாடலின் ஆக்க முறையிற் காணப்படும் இயைபமைப்பு முறையினையும், அதனாற் பெறப்படும் மாற்று வடிவங்களையும் அவதானித்து நாட்டார் இலக்கியங்களை மாற்றம் பெறாத நிலையான அமைப்புடையன என்றும், மாறிச் செல்லும் அமைப்புடையன என்றும் இரு பெரும்பிரிவுகளாக வகுத்துள்ளார். மாற்றம் பெறாத நிலையான அமைப்புடைய பாடல்கள் மிகமிகக் குறைவென்றே கூறவேண்டும். கால வேறுபாடுகளுக்கும், பண்பாட்டு வளர்ச்சி மாற்றங்களுக்கும், சூழ்நிலை மாற்றங்களுக்கும் வாய்மொழி மரபுக்கும் அமைவாகப் பாடல்கள் மாற்றம் பெறாது அவ்வாறே வழங்குகின்

றன என எதிர்பார்த்தல் தவறாகும். அவ்வாறிருந்தும் மாற்றம் பெறாத அமைப்புடைய பாடல்களுமுள என ஜான் வஞ்சினு கூறி மேலும் ஆராயப்படவேண்டிய விடயமாகும்.

நாட்டார் பாடல்கள் தனி ஒருவராலோ அல்லது குழுவினராலோ ஆக்கப்பட்டு, வாய்மொழியாக வழங்கிவரும்போது மாற்றங்களைப் பெறுதல் இயல்பு நிசழ்ச்சியாகும். நாட்டாரிலக்கியத்திற்குரிய முக்கிய பண்புகளில் ஒன்றாகிய மாறிச் செல்லும் அமைப்பானது அதன் நிலைபெற்றிற்கும் அதனைப் பயன்படுத்துவோரின் வசதிக்கும் ஏற்றவகையில் அமைவதாயிற்று. எனவே ஜான் வஞ்சினு கூறுவது போன்று, நாட்டார் பாடல்களிற்பெரும் பாலான பாடல்கள் மாற்றம் பெறுவன என்பது தெளிவாகின்றது. மந்திரப் பாடல்களை மாற்றிப் பாடுவதோ அல்லது இசைப்புடுத்திப் பாடுவதோ பிழை என்பதும், அவ்வாறு பாடினால் அதன் பயன்பாடும் விபரீதமாக அமைந்துவிடும் என்பதும் மக்கள் நம்பிக்கை. எனவே ஜான் வஞ்சினு குறிப்பிடும் மாற்றம் பெறாத நிலையான அமைப்புடைய பாடல்களுக்கு உதாரணமாக மந்திரப் பாடலைக் குறிப்பிடுதல் பொருந்தும். இதுபோன்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையிற் பயன்படும் பாடல்கள் தவிரந்த ஏனைய பாடல்கள் யாவும், மாற்றம் பெறும் வகையினைச் சார்ந்தனவே.

நாட்டார் பாடல்களை இயற்றுவதற்குரிய மரபுரீதியான சொல்லாட்சிகளும், உவமை உருவகங்களுப், மற்றும் ஆக்கக் கூறுகளும் நிலையாக அமைந்திருந்த காரணத்தாற் பாடகன், சிலவேளைகளிலே தேவைக்கும், சூழ்நிலைக்கும், சந்தர்ப்பத்திற்கும் ஏற்ப பாடலை இயைப்புடுத்திப் பாடவேண்டிய போதொல்லாம் மாற்றிப்பாட வாய்ப்பாக இருந்தது. அதன் மூலமே நாட்டார் பாடலின் உண்மைத் தன்மையும் வெளிக்காட்டப்படுகிறது. நிறமையுள்ள ஒவ்வொரு பாடகனும் ஒவ்வொரு கணமும் தன் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிப் பெருக்கின் உந்துதலினாலே தான் பாடலை இயைப்புடுத்திப் பாடுவதால் அவனாலே தன் பாடலை முதன்முறை பாடியவாறு இரண்டாம் முறை பாட முடிவதில்லை. இதனாலேயே மாற்றுவடிவங்களும் தோற்றம் பெறுகின்றன.

நாட்டார் பாடல் ஆக்க முறையில் முதன்மை பெற்று விளங்கும் இயைபமைப்பானது, அப்பாடல்களின் பயன்பாட்டு அடிப்படையிலும் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. சிறப்பாகத் தொழிற் பாடல்கள், கூத்துப் பாடல்கள், வீணையாட்டுப் பாடல்

கள் ஆகியனவற்றில் பயன்பாட்டு அடிப்படையிலும் இயைபமைப்பு முக்கியத்தும் பெறுகின்றது. சாட்விக் (Chedwick : 1968) தம்பதிகளின் கருத்துப்படி உலக மக்கள் அனைவரிடமும் உள்ள ஒப்பாரிப் பாடல்கள் ஒரே தன்மையனவென்றும், ஆனால் இயைபமைப்பின் மூலமே ஒவ்வொரு நாட்டினரும் தனித்தனியான வடிவங்களைக் கொண்ட பாடல்களை ஆக்கியுள்ளனர் என்றும் கூறப்படுகின்றது.

வீரயுகக் காவியங்கள் (Heroic Epics) எனக் கருதப்படும் ஜேர்மானிய நாட்டுப் பழைய காவியங்கள் கிரேக்க நாட்டு ஹோமர் காவியங்கள், இந்திய நாட்டு பாரத இராமாயண இதிகாசங்கள் முதலானவை வாய்மொழி மரபில் ஆக்கம் பெற்று வழங்கி வந்தமை அறிஞர்களாலே நிறுவப்பட்டுள்ளது. இது போன்றே பழந்தமிழ்ச் செய்யுள்களாகிய சங்க இலக்கியங்களும் வீரயுகத்தைச் சேர்ந்தன என்றும், அவை தொடக்க காலத்தில் வாய்மொழி இலக்கியமாக வழங்கியிருக்கலாம் என்றும் கருத்துக்கள் தெரிவிக்கப்பட்டு வருகின்றன. வீரயுகப் பாடல்களுக்கும் நாட்டார் பாடல்களுக்கும் மிக முக்கிய ஒற்றுமைகள் காணப்படுவதால் அவை பற்றியும் தெரிந்துகொள்ளுதல் தரும். சங்ககால இலக்கியங்களை வீரயுக இலக்கியங்களாகக் கணித்து ஆராய்ந்த க. கைலாசபதி (1972 : 71 - 72) அவர்களின் கருத்து வருமாறு: -

“ வீரயுகத்துக்குரிய பழைய வீரப் பாடல்கள் அனைத்தும் வாய்மொழி இலக்கியமாகவே அமைவன என்பதை முதன்முதலில் ஐயத்திற்கிடமின்றி நிறுவியவர் மில்மன் பரி என்ற அமெரிக்கர். செம்மை சான்ற உயர் தனிக் கவிதைகளாகிய கிரேக்க ஆதிகாவியங்கள் எழுத்தறிவில்லாத வாய்மொழிக் கவிஞரால், குலமரபுத் தொழிலாகப் பாடப்பெற்றன என்று, ஆணித்தரமாக 1927 இல் அவர் எடுத்துக் கூறியபோது அறிஞருலகம் திடுக்கிட்டது. ஆயினும் காலப்போக்கில் மில்மன்பரியின் படிவு சரியானதே என்பது உறுதிப்பட்டு வந்துள்ளது. மில்மன்பரி யூகோஸ்லாவியாவிற்கு காடுமேடு எல்லாம் திரிந்து வாய்மொழி இலக்கியங்களைக் கேட்டு ஒலிப்பதிவு செய்தவர்; எழுதிக்கொண்டவர். அவற்றை ஆழமாக ஆராய்ந்ததன் விளைவாகவே அவற்றிற்கும் கிரேக்க ஆதி காவியங்களுக்கும் பற்பல ஒற்றுமைகள் இருப்பதைக் கண்டார். நாட்டுப் புறத்து நாடோடிப் பாடகர்களின் கலை

யின் துணைகொண்டு பண்டைப் புலவரினது கலையை விளக்கினார். அந்தவகையில் ஒப்பிலக்கிய ஆய் வில் சாட்விக், மில்மன்பரி ஆகிய இருவரும் தனிச் சிறப்பான வர்கள். அவர்கள் கையாண்ட ஆராய்ச்சிமுறை பண்டைத் தமிழ்ச் செய்யுட்களை நன்கு ஆராய்வதற்கும், விளங்கிக் கொள்வதற்கும் பேருதவியாயிற்று. "

இயைபமைப்பும் — பாடல் ஆக்கக் கூறுகளும்

நாட்டார் பாடல்களில் எண்ணிக்கையிலடங்காத பெயர் அடைகளும் மரபுத் தொடர்களும் காணப்படுகின்றன. அவை அப்பாடல்களின் ஆக்கத்திற்குப் பெருந்துணையாக இருந்து வந்துள்ளன. இது போன்றே வீரயுகக் காவியங்களிலும் அடைபுணர்ந்த பெயர்களும், மரபுத் தொடர்களும் காணப்படுகின்றன. அடைகளும் மரபுத் தொடர்களும் கருத்துக்களும் திரும்பத் திரும்ப வருதல், வாய்மொழி இலக்கியத்தின் முக்கிய பண்புகளுள் ஒன்றாகும். தாலாட்டுப் பாடல்களையோ, அல்லது காதற் கவிதையோ நோக்கினால் அவற்றில் மரபுத் தொடர்களும் அடைபுணர்ந்த பெயர்களும் திருப்பத் திரும்ப வந்திருத்தலைக் காணலாம் (இ. பாலசுந்தரம் : 1979). எனவே நாட்டார் பாடற் புலவனுக்கு பாடல் ஆக்கக் கூறுகள் (Elements of Production) பெருந்துணையாக அமையலாயின. இதனை ஒரு தாலாட்டுப் பாடலை உதாரணமாகக் கொண்டு விளக்கலாம்:

“ சீதை பெத்த பாலகனே — நீ
சிறிராமர் தன் மகனே
அல்லி பெத்த பாலகனே
அருச்சுனனார் தன்மகனே
ஆரார திருமகனே — நீ
ஆதிசிவன் தன்மகனே
பிள்ளைக் கனி தீர்க்க வந்த
பெருமாள் திருமகனே ”

இத் தாலாட்டுப் பாடலில் ‘மகனே பாலகனே’ என்ற இரு பெயர்ச் சொற்களும் வேறு வேறு அடைகளைப் பெற்றுப் பாடலாக அமைந்துள்ளமை காண்க:

சீதைபெத்த } + பாலகனே
அல்லி பெத்த }

சிறிராமர் தன்
ஆதிசிவன் தன்
அருச்சுனனார் தன்
பெருமாள் திரு } + மகனே

தாயானவள் இத் தாலாட்டுப்பாடலிற் பாலகன், மகன் என்ற இரு சொற்களின் துணையுடன் தனக்குத் தெரிந்த புராண இதிகாசக் கதைகளில் இடம்பெறும் பெயர்களையும், அடைகளையும் பயன்படுத்தி அவற்றை இயைபு படுத்திப் பாடலை ஆக்கியிருப்பதைக் கவனிக்கலாம்.

இவ்வாறாக ஆராய்ந்து நோக்கும்போது நாட்டார் இசைப் பாடல்களின் ஆக்கத்தில் அடைபுணர்ந்த பெயர்களும், மரபுத் தொடர்களும், உவமை உருவகங்களும் முக்கியமான வகையிற் பயன்படுகின்றன என்பது தெளிவாகிறது. இத்தகைய ஆக்க உத்திகளையே வீரயுகக் காவியங்களும், பழந்தமிழ்ச் செய்யுட்களும் பெற்றிருப்பதாலேயே சங்கச் செய்யுள்களும் வாய்மொழி இலக்கிய மரபிலே தோன்றி, வழங்கி வந்துள்ளன என்ற முடிவுக்கு அறிஞர்கள் வரலாயினர்.

இயைபமைப்பும் — ஜாஸ் இசையும்

வீரயுகப் பாடல்களிலும், பூர்வீக இசைமரபுகளிலும் அவற்றைத் தொடர்ந்து நாட்டார் இசை மரபிலும், அவற்றின் ஆக்கத்திலும், பயன்பாட்டிலும் முதன்மை பெற்று வந்த இயைபமைப்பு முறையானது குறிப்பாக மேலைநாட்டு ஜாஸ் (Jazz) இசையிலும் அதிமுக்கிய இடத்தைப் பெற்றுவந்துள்ளது.

பூர்வீக இசைமரபிலிருந்து தோற்றம் பெற்ற ஜாஸ் இசை மரபிலும், இப்பண்பு பெரிதும் போற்றப்படுவதோடு, இப்பண்பே ஜாஸ் இசையின் உயிர் நாடியாகவும் அமைந்துள்ளது. ஒரே நேரத்திற் பாடலின் பலவரிகளை இயைபுபடுத்திப் பாடும் மரபு ஆபிரிக்க ஜாஸ் இசைமரபிற் பெரிதும் பின்பற்றப் படுகிறது. தனி ஒருவர் பாடும்போது மட்டுமன்றி, பலர் கூட்டாகச் சேர்ந்து பாடும்போதும் அதில் கூட்டு இயைபுத் தன்மை (Collective Improvisation) ஏற்படுகின்றது. மிகப் பழைய ஜாஸ் இசையில் இப்பண்பு பேரளவிற்கு பயன்படுத்தப்பட்டது. ஸ்பானியரதும் ஆபிரிக்கரதும் இசைமுறையில் இயைபுத்தன்மை மிகுந்து காணப்பட்டது என்றும், அவர்கள் அப்பண்பினைப் பயன்படுத்திய முறையில் வேறுபாடு தென்பட்டது என்றும் கூறப்

புகின்றுது ஸ்பானிய நாட்டு ஜாஸ் இசையில் இடம்பெற்ற இயைபுத் தன்மையானது பாடலை விரிவுபடுத்தவும் அழகு படுத்தவும் சூனையாக அமைந்தது. ஆனால் ஆபிரிக்கநாட்டு ஜாஸ் இசையில் பின்பற்றப்பட்ட இயைபுத் தன்மையானது வேறு பாட்டையும், எண்ணிக்கையில் அதிகமான மாற்றுவுடையவங்களுக்கும் தர்க்கரீதியான அமைப்பையும் ஏற்படுத்தியதோடு சுருக்கமாகவும், சிறுசிறுவிருகனாகவும், சிறுசிறு மாற்ற வடிவ அமைப்பாகவும் அமையலாற்று. ஜாஸ் இசையின் தோற்றம் வளர்ச்சிபற்றி ஆராய்ந்த குண்டர் (S. Gunter : 1968 - 57) இதுபற்றிக் கருத்து தெரிவிக்கும்போது, "ஆபிரிக்கநாட்டு ஜாஸ் இசையில் இயைபுமப்பினைப் பயன்படுத்தும்போது அழகுத் தன்மை கவனிக்கப்படுவதில்லை என்றும், பாடகரின் தலைவனோ அல்லது மேளகாரனோ [Drummer] தமது திறமையைக் காட்டும்வகையிலே, தேவையான மட்டும் இயைபுபடுத்திப் பாடியுள்ளனர்" என்றும் கூறுவது நோக்கற்பாலது.

நாட்டார் பாடல் வகைகளிற் சிறப்பாகச் சடங்குப் பாடல்களில் இயைபுபடுத்திப் பாடும் முறையினை அமெரிக்க இந்தியர்கள் மிகக் கடுமையாக வெறுத்து வந்துள்ளார்கள். ஆனால் இதற்கு மாறாக சில நாடுகளிலே நாட்டார் பாடல்களை ஆக்கும் போதோ அல்லது அவற்றைப் பாடிப் பயன்படுத்தும்போதோ இயைபமைப்பு முறைக்கு மிகவும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அவர்களது பாடல்களிற் சொற்றொடர்களோ அல்லது வரிகளோ பெரும்பாலும் சோடி சோடியாகவே அமைந்திருக்கும். அந்த அமைப்புமுறைக்கு ஏற்றவகையில் அப்பாடல்களை முதலிலே தலைவன் பாடுவான். அவனைத் தொடர்ந்து ஏனையோர் பாடுவர். அவ்வாறு இருபகுதியாரும் மாறிமாறிப் பாடும்போது சிறிது சிறிதாக இயைபு படுத்திப் பாடப்படுகின்றது. இதனால் அவர்களிடையே குறிப்பிட்ட ஒரு பாடலை மையமாகக் கொண்ட பெருந்தொகையான மாற்று வடிவங்கள் வழக்கிலுள்ளன என்று கூறப்படுகின்றது.

இதைப் போன்றே தமிழ்நாட்டு மீனவர் மத்தியில் வழங்கும் வலைப்பாடல்கள், தோணிப்பாடல்கள், துடுப்புப் பாடல்கள் ஆகியனவும் இயைபமைப்பைப் பெரிதும் பெற்று மாற்று வடிவங்களுடன் வழங்குகின்றன வலை இழுக்கும்போது அவர்களின் தலையாரியாக விளங்கும் குழுத் தலைவன் பாடலைத் தொடங்க, அவன் பாடும் பாடலை ஏனையோரும் மீண்டும் பாடுவர். அவ்வாறு அவர்கள் திரும்பத் திரும்பப் பாடும்போது

இயைபுபடுத்திப் பாடுவதை பலமுறை நேரில் அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. வேண்டுமென்றே அல்லது வேறுபாடல்கள் தெரியாதென்ற காரணத்தினாலோ அவர்கள் இயைபுபடுத்திப் பாடுவதில்லை. இயைபுபடுத்திப் பாடுவதே அவர்களுக்கு இயல்பாகவும், பழக்கமாகவும் ஆகிவிட்டது. நீண்டநேரம் பாடவும் பாடலிற் கவனத்தைச் செலுத்தித் தமது களைப்பைப் போக்கவும் இயைபு அமைப்புமுறை அவர்களுக்கு உதவியாக அமைகிறது. இவ்வகையில் நாட்டார் பாடலின் ஆக்கத்திலும் அதனைப் பாடும் முறையிலும் இயைபு அமைப்புமுறை எத்தகைய இடத்தைப் பெறுகின்றது என்பது உணரப்படுகிறது.

சாஸ்திரிய சங்கீதத்திற் பாடுவோரின் திறமைக்கும், குரல் வளத்திற்குமேற்பு சுருதி சேர்ந்து ஆலாபனை செய்து நீண்ட நேரம் பாடுவது வழக்கம், அதுபோன்றே நாட்டார் பாடலைப் பாடும்போது, பாடுவோரின் திறமைக்கும், செய்யுந் தொழிலின் இயக்கத்திற்கும் ஏற்ற வகையில் ஒரே பாடலை நீண்ட நேரம் பாடவேண்டிய நிர்ப்பந்தமும், தேவையும் அவர்களுக்கு இருப்பதால், அவர்கள் தாம்பாடும் பாடலின் இசைமுறையிலும், பொருள் அமைப்பிலும் இயைபுபடுத்திப் பாடுவது தவிர்க்க முடியாத அம்சமாகிறது. இவ்வகையில் நோக்கினால் கர்நாடக சங்கீதத்திற் காணப்படும் ஆலாபனை முறைக்கு, நாட்டார் பாடலின் இயைபமைப்பு முறை முன்னோடியானது என்றும் கூறலாம்.

இசையும் மொழியும்:-

கருத்துக்களை அல்லது உணர்ச்சிகளைப் புலப்படுத்த மொழி அவசியமாகின்றது. பாடலின் கருத்து ஆழமாகப் பதியவேண்டிய இடத்தில், இசையின் தன்மையிலும் விட மொழியின் அழுத்தமே பெரிதும் தேவைப்படுகிறது. எனவே கருத்துச் செறிவான பாடல்களில் இசையின் பயன்பாடு இரண்டாம் இடத்தையே பெறுகிறது. நாட்டார் இசைமரபிலோ அல்லது சாஸ்திரிய இசைமரபிலோ இடம்பெறும் வாத்திய இசையில், மொழி அழுத்தத்திலும் பார்க்க, இசையின் ஒலிநயத்தின் சிறப்பே அங்கு முதன்மை பெறுகிறது. இசைக் கருவிகளின் ஒலியமைப்பானது ரூட் புலப்பாட்டைத் தரவிடிலும், உணர்ச்சி பாவத்தைப் பெருக்கும் சாதனமாக அமைகிறது. நாட்டார் இசைமுறையிலோ அல்லது கர்நாடக இசைமரபிலோ குறிப்பிட்ட ஒரு பொருள் பற்றி, பல்வேறு இசைமெட்டுக்களிற் பாடலை ஆக்கி வேறுவேறு இசைப்பாணியிற் பாடுவது கைகூடும். ஆனால் பூர்வீக

இசைமுறையிற் பாடற் பொருளையும், இசைப் பாணியையும் பிரிக்க முடியாது எனக் கூறப்படுகிறது இவ்வாறு கூறப்படுவதற்குக் காரணம் பூர்வீகக் குடிகளின் மொழியானது சொல்வளம் பெற்றிருக்கவில்லை. அன்றியும் அவர்களின் இசைமுறையானது (பாடல்) ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு பொருள் சுட்டியதாகவே அமைந்திருந்தது இதனால் குறிப்பிட்ட ஒரு இசைப் பாணியிற் புதிதாக வேறு ஒரு பொருள் குறித்துப் பூர்வீகக் குடிகளாற் பாட முடியாதிருந்தது. அவர்களது பாடல்கள் பெரும்பாலும் பொருளற்ற சொற்றொடர் அடுக்குகளால் அமைந்திருந்தமையும் மற்றொரு காரணமாகும்.

நாட்டாரிசையிற் பரம்பரை பரம்பரையாக வழங்கிவரும் சகல இசைப் பாணிகளும் (மெட்டுகள்) மாற்றம்பெறாது, அப்படியே வழங்கி வருகின்றன. ஆயினும் அவ்வவ் இசைப் பாணியில் இசைக்கப்பட்ட பொருள் மரபுகளிற், காலத்திற்குக் காலம் தேவைக்கும், சந்தர்ப்பத்திற்கும் ஏற்ப மாற்றம் ஏற்பட்டேவந்துள்ளது.

குடமிப் பாடல் வடிவத்தின் தொடக்க நிலையைக் கவனித்தால் பெண்கள் கூட்டாகச் சேர்ந்து ஆடிப் பாடிய போது, ஆரம்ப காலத்திலே அவர்களது பாடல்கள் காதல் சார்ந்ததாகவும், சூழல் பற்றியதாகவும் அமைந்திருக்கும். காலப்போக்கில் இப்பாடற் பொருள்களில் மாற்றம் ஏற்படுதல் இயல்பு நிகழ்ச்சியாயிற்று அது கடவுளரைப் போற்றும் கும்மியாகவும், ஞானத்தைப் பாடும் ஞானக் கும்மியாகவும் மாற்றம் பெறலாயிற்று. பொதுமக்கட் சார்புடைய ஆற்றல் மிக்க கும்மிப்பாடல் மெட்டில், பாரதியார் பாரத விடுதலை கீதம் பாடியமையும் நினைவு கொள்ளத்தக்கது:—

“ கும்மியடி! தமிழ்நாடு முழுவதும்
குலங்கிடக் கைகொட்டிக் கும்மியடி
நம்மைப் பிடித்த பிசாசுகள் போயின
நன்மைகண்டோம் என்று கும்மியடி
பட்டங்கள் ஆள்வதும் சட்டங்கள் செய்வதும்
பாரினில் பெண்கள் நடத்த வந்தோம்
எட்டும் அறிவினில் ஆணுக்கிங்கே பெண்
இளைப்பில்லை காண் என்று கும்மியடி ”

பாரதியாரின் இப்பாடல்களை நோக்குபோது கும்மிப்பாடல்கள் பிற்காலச் செந்நெறி இலக்கியத்திற்கு இசைமரபையும், புதிய பொருள் மரபையும் அளித்துள்ளமையைக் காணலாம்.

இதுபோன்றே நாட்டுப்புறத் தாய்மார் குழந்தைகளைத் தாலாட்டப் பயன்பட்ட தாலாட்டுப் பாடலின் இசைவடிவம், காலப்போக்கிற் செந்நெறி இலக்கியத்திலும் இடம் பிடித்து கடவுளரையும், மன்னரையும், கொடைவள்ளல்களையும் பாட்டுடைத் தலைவராகக் கொண்டு அவர்களையும் தாலாட்டப் பயன்பட்ட மையைத் தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே பெரியாழ்வார் திருவாய் மொழியிலும், நம்மாழ்வார் திருமொழியிலும், மதுரை மீனாட்சி அம்மை பிள்ளைத் தமிழிலும், குலோத்துங்கன் பிள்ளைத் தமிழிலும் மட்டுமன்றி ஏனைய பிள்ளைத் தமிழ் நூல்களிலும் கண்டு கொள்ளலாம்.

குறப் பெண்கள் பாடிய குறத்திப் பாட்டு மெட்டு, காலப் போக்கிற் செந்நெறி இலக்கிய மரபிற் கடவுளைப் பாடத் துணையாயிற்று. திருக்குற்றலக் குறவஞ்சி, நகுலமலைக் குறவஞ்சி முதலிய குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் இம்மாற்றத்தைக் காட்டுகின்றன. விவசாயிகளிடம் வழங்கிவந்த பள்ளுப் பாடல்களும், பள்ளிசையும் செந்நெறி இலக்கியத்தையடைந்ததும் முக்கூடற்பள்ளு முதலாகப் பற்பல பள்ளுப் பிரபந்தங்கள் தோன்றலாயின.

இவ்வாறாக நோக்கும்போது நாட்டுப்புற மக்களிடையே வழங்கி வரும் இசைமுறைகளும், அந்தந்த இசைமுறைகளுக்குரிய பொருள் மரபுகளும் நாட்டார் பாடல்களிலே மாற்றம் பெறாது வழங்கி வந்துள்ளன என்ற உண்மை தெளிவாகின்றது. ஆனால் இந்த இசைமுறைகளைப் பயன்படுத்திய செந்நெறி இலக்கியப் புலவர்கள் காலத்திற்குக் காலம் பொருள் மரபில் மாற்றஞ் செய்து வந்துள்ளமை நோக்கற்பாலது.

நாட்டாரிசையின் ஆக்க, முறைகள்

நாட்டார் இசைமரபானது வாய்மொழி மரபில் வழங்கி வருவதால், பாடுவோரின் பல்வேறுபட்ட தனித்துவமான தன் நினைவு அல்லது தன் உணர்ச்சி முறைகளிலும், சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு மாற்றிப் பாடும் தன்மையிலும், பூர்வீக இசையின் அல்லது நாட்டார் இசையின் ஆக்கமும், நிலைபேறும் இடம்பெற்று வந்துள்ளன.

மானிடவியல், நாட்டார் வழக்கியல் ஆகிய துறைகளின் மூலம் பூர்வீக இசையின் ஆக்கம் பற்றி அறிந்துகொள்ளக்கூடிய தான பொதுக் கோட்பாடு என்னவெனில், குறிப்பிட்ட ஒரு பாடலோ அல்லது இசைக் கருவிகளின் இசைக்கூறுகளோ, ஒரு

தனி மனிதனாலோ அல்லது ஒரு மனிதக் கூட்டத்தினராலோ தமது அனுபவ ரீதியாகப் படைக்கப் பட்டவை என்பதாகும். எனவே நாட்டார் இசைமரபானது தனிமனிதப் படைப்பாகவும், குழுநிலைப் படைப்பாகவும் அமைந்து, சமூக ரீதியாகக் காலம் காலமாக, பரம்பரை பரம்பரையாக வழங்கி வந்துள்ளது. அத்தகைய இயல்பினால் அவை சமுதாயப் படைப்பாகவே அமையலாயின. தனி ஒருவர் குறிப்பிட்ட ஒரு பாடலுக்கு உரிமை பாராட்டவும் முடியாது; அது தனி ஒருவர் படைப்பாகவும் அமையாது. எனவே நாட்டார் இசைமரபுகள் யாவும் அவை வழங்கும் இனத்தவருக்குச் சொந்தமான சமூகப் படைப்புக்களாகும் [Phillips Barry - 1953 : 4-6].

பழங்காலத்தில் இசைப் பாடல்களைப் பாடும்போது சந்தர்ப்பத்திற்கும், தேவைக்குமேற்பத் தேவையான மட்டும் மாற்றிப் பாடும் முறையினைக் கையாண்டுள்ளனர். அதனாலேயே நாட்டார்பாடல்களில் மாற்று வடிவங்கள் மிகவும் பெருகிக் காணப்படலாயின. அக் காலத்தில் பாடல்களை எழுதி வைத்துக்கொள்ளக்கூடிய வாய்ப்போ, வசதியோ இல்லாதிருந்தமையால் அவற்றை வாய்மொழி மரபில் மனனஞ் செய்துவந்தனர் அவ்வாறு மனனஞ்செய்யும்போதோ அல்லது கூத்து நடனப்பாடல்களை ஒத்திகை செய்யும்போதோ அவர்களை அறிந்தோ, அறியாமலோ பாடல்களில் மாற்றங்கள் ஏற்படுவதும், புதிதாகச் சில பகுதிகள் சேர்க்கப்படுதலும் இயல்பாயிற்று. எனவே குறிப்பிட்ட ஒரு பாடலையோ அல்லது கதையையோ எடுத்து ஆராய்ந்தால் அது தோற்றம் பெற்றபோது இருந்த வடிவத்தைவிட மாற்றம் பெறுதலும், சில பகுதிகள் குறைதலும், சில பகுதிகள் புதிதாகப் புகுதலும் இடம் பெற்றிருக்கும் என்பது எதிர்பார்க்கக் கூடியதே. அத்தகைய மாற்றங்களுடனும் திருத்தங்களுடனும் பாடகர் ஒருவர் குறிப்பிட்டவொரு சந்தர்ப்பத்திலே தமது பாடலைப் பாடும்போது, தேட்போராற் பாராட்டப்படும் வாய்ப்பினையும் அடைகின்றார். இத்தகைய பின்னணியிலேயே நாட்டார் இசையின் ஆக்கம் நடைபெற்றுவந்திருக்கின்றது.

இசையும் கதையும்

நாட்டார் கதைகளின் இடையிடையே பாடல்கள் இடம் பெற்றிருத்தல் நாட்டார் இலக்கிய மரபிற் காணப்படும் பொது இயல்புகளில் ஒன்றாகும். இப்பண்பு தமிழ் நாட்டார் இலக்கிய

மரபிலும் காணப்படுகிறது. இலங்கையில் இதற்கு உதாரணமாக நாட்டார் வழக்கிலுள்ள வாழைமீன் கதையைக் குறிப்பிடலாம். ஒரு தாய்க்குப் பிறந்த ஏழு ஆண் சகோதரர்களையும் அவர்களுடைய சகோதரியையும் பற்றியதே அக்கதை. அக்கதையின் இடையிடையே பாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. கதையிலே சகோதரன் ஒருவன் தன் சகோதரியின் பொய்யுரையால், தாயால் நஞ்சூட்டிக் கொல்லப்படுகின்றான். அவன் புதைக்கப்பட்ட இடத்தில் அழகிய பூமரம் ஒன்று பூத்துக் குலுங்குகிறது. மகளின் திருமணத்திற்காக, அப்பூமரத்திலும் தாய் பூப்பறிக்கச் சென்ற போது அப்பூச்செடி பாடுவதாக ஒரு பாடல் வருகிறது. அப்பாடல் வருமாறு:

தாய்:

“ பூத்தாரும் பூத்தாரும்
புண்ணியனே பூத்தாரும்
செல்வத்தாற் தங்கச்சிக்கு
செல்லக் கலியாணமாம்
வரிசையால் தங்கச்சிக்கு
வரிசைக் கலியாணமாம் ”

பூ மரம்:

“ பூவும் தருவேன் - அம்மா
பூமணமும் பார்ப்பேன் - அம்மா
மாலையும் தருவேன் - அம்மா
மலர் மணமும் பார்ப்பேன் - அம்மா
கோலநீலக் கண்தாங்கி
துகிலுடுத்துப் போகையிலே
வடதெருவே நின்ற
வாழை கிழித்திடவே
சின்னண்ணன் கிழித்ததென்று
சொன்னாளே நெட்டுரி
நெட்டுரி சொல் கேட்டு
நஞ்சூட்டிக் கொன்றாளே என் தாயும். ”

இவ்வாறு பல பாடல்கள் இக் கதையில் இடம் பெற்றுள்ளன. இத்தகைய கதைகள் அழிந்து போகாவண்ணம் அவற்றைத் தேடிச் சேகரிக்க வேண்டும்.

கதைகூறும் மரபில் உரைநடையில் அமைந்த கதைகளினிடையிடையே பாடல்களும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளமையை உலக நாடு யாவற்றிலுமேயுள்ள கதைகளிற் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது (Nettle : 1973 : 88). ஜேர்மானிய நாட்டைச் சேர்ந்த கிறீம் சகோதரர்கள் மேற்கு நாடுகளிலே வழக்கில் இருந்த நாட்டுப்புறக் கதைகளைத் தொகுத்துத் தந்தவர்களில் மிகவும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கோராவர். அவர்கள் சேகரித்துத் தொகுத்த கதைகளில் ஒன்று மீன்களின் அரசனைப் பற்றியதாகும். குறிப்பிட்ட அக்கதையில் மீனவன் ஒருவன் கடலில் இருந்த மீனரசனைப் பிடித்தபோது அம்மீனரசன் வருமாறு பாடுகிறான்:

“ ஓ, கடல் மனிதா:
நான் கூறுவதைக் கேட்பாயாக
என் வாழ்வில் கொள்ளை நோயாம்
என்மனைவி அலிஸ்
என்னை அனுப்பி உள்ளாள்
உன்னிடம் ஓர் வரம் வேண்டி.”

(Grimms -- 1948 : 36)

இப் பாடலின் ஓசையமைப்பினைக் கிறீம் சகோதரர்கள் குறிப்பிடாவிட்டாலும், அக்கதையினைக் கூறுவோர் தமது இயல்பிற்கு ஏற்ற வகையில் அப் பாடலைப் பாடிக்கொள்வர். இவ்வகையிலே சிங்கள மக்களது நாட்டார் கதைகளிலும் இவ்வாறான பாடல்கள் இடம் பெறுவதை நோக்கலாம் (Parker:). இதேயமைப்பு முறை பூர்வீகக் குடிகளின் கதைகளிலும் காணப்படுகின்றது. சிறப்பாக ஆபிரிக்க நீக்கிரோ மக்களின் கதைகளிற் பாடல்கள் மிக முக்கிய இடத்தைப் பெறுவதாகக் கூறப்படுகிறது. சம்பியா நாட்டில் வழங்கும் நாட்டுப் புறக் கதைகளைச் சாதாரண கதைகள் என்றும், இசைக் கதைகள் என்றும் இரண்டாகப் பகுத்துக் கூறுவர். இவற்றுள் இசைக் கதைகளிற் பாடல்கள் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. ஜப்பானிய நாட்டிலும் இதே போன்ற கதைகளும் அவற்றினிடையே பாடலும் இடம்பெற்று வழங்குகின்றன.

உரைநடைக் கதைகளிலே இத்தகைய இசைப் பாடல்கள் ஏன் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன; அவற்றின் பங்கு என்ன என்பன பற்றியும் அறியவேண்டும். உரைநடைக் கதையிலே இடம் பெறும் உணர்ச்சிகரமான சம்பவங்களோ நிகழ்ச்சிகளோ அல்லது கதையின் மூலப் பொருளோ அல்லது கதைத்திருப்பமாக

அமையும் எந்த ஒரு வீடயமேர் இவ்வாறு இசைப் பாடலாக அமைக்கப்படுகிறது என்பதைச் சிறப்பாக அவதானித்துக் கூறக் கூடியதாகவுள்ளது.

பாட்டும் உரைநடையும் கலந்து ஆக்கம் பெற்ற கதைகள் மட்டுமன்றி, தனியே பாடல் வடிவில் அமைந்த கதைகளுமுள். அத்தகைய மரபினைத் தமிழில் அம்மாளை, தூது, மாலை, ஊஞ்சல் என்ற வடிவில் ஆக்கம் பெற்ற நாட்டார் பாடல்களிற்காணலாம். உதாரணமாகக் கஞ்சன் அம்மாளை, இராமர் அம்மாளை, பவளக் கொடிமாலை, கிருஷ்ணன் தூது, பூசனியாள் ஊஞ்சல் முதலிய கதைப் பாடல்களைக் குறிப்பிடலாம். பண்டைத் தமிழர்தம் இசை மரபினைப் பிற காலத்தோர் தம் கதை கூறும் மரபிற் பயன்படுத்தி வந்தமையை இஃது காட்டுகின்றது. அம்மரபே செந்நெறி இலக்கியத்திற்கும் வழிகாட்டுவதாயிற்று.

இயல் - 6

நாட்டார் இசை வாய்ப்பாடுகள்

இசை வாய்ப்பாடு

நாட்டார் இசை வாய்ப்பாடு மரபில் வழங்கி வருவதற்கும், ஆக்கப்படுவதற்கும் இசை வாய்ப்பாடு அவசியமாகின்றது. சந்தர்ப்பத்திற்கும், சூழலுக்கும், தேவைக்கும் ஏற்றவகையில் அவ்வப்போது ஆக்கப்படுவதான நாட்டார் பாடல்கள் இசை வாய்ப்பாட்டிலேயே பெரிதும் தங்கியுள்ளன. கிராமியப் புலவர்களுக்கு மிக இன்றியமையாத ஒரு முக்கிய கருவி இந்த இசை வாய்ப்பாடாகும். செந்நெறி இலக்கியப் புலவர்கள் தமது இலக்கிய ஆக்கங்களின்போது சொல்லிலும், பொருளிலும் மிக ஆழ்ந்த கவனத்தைச் செலுத்த வேண்டியவர்களாகின்றனர்; இலக்கிய பாரம்பரியத்திலே கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வரும் பொருள் மரபும், யாப்புக் கோட்பாடுகளும் அவர்களுக்கு எல்லை வகுத்து நிற்பனவாகும். செந்நெறி இலக்கியப்புலவன் இவற்றிற்குக் கட்டுப்பட்டே தமது இயக்கிய ஆக்கங்களைப் படைக்கிறான். ஆனால் கிராமியப் புலவன் அத்தகைய கட்டுப்பாடுகளுக்கு உட்பட்டவன் அல்லன். உதாரணமாகக் கதைப் பாடல்களைக் கூறும் போது கேட்போரின் மனநிலையும், கதைப்பொருளுமே கருத்திற்கொள்ளப்படுகின்றன, ஏனெனில் கிராமியப் புலவனுக்குக் கேட-

போரே முதன்மை பெறுகின்றனர். அவர்களுக்குப் புரியும் வகையில், அவர்களுக்குத் தெரிந்த பயிற்சியான நடையில் தான் அவன் கூறவேண்டும் ஆதலினால்தான் கிராமியப் புலவன் தனது ஆக்கங்கள் யாவற்றையும் மக்கள் அறிந்த இசை வாய்ப்பாட்டின் மூலம் படைத்துள்ளான். மக்கள் அறிந்த | அவர்களுக்குப் பயிற்சியான இசை வாய்ப்பாட்டைப் பயன்படுத்துவதிலேயே அவனது வெற்றியும் தங்கியுள்ளது. குறிப்பிட்ட ஓர் இசை வாய்ப்பாட்டிற்கு அமைவாகவே பாடல் அமைகின்றது என்பதற்கு உதாரணமாகப் பின்வரும் பாடலை அவதானிக்கலாம்:

“தான தானின் தான தானின
தான தானின தானினன
தானினந்தன தானினந்தன
தானினந்தன தானினன”

பாடல்: “குட்டைத் தள்ளடா மாட்டை ஏத்தடா
சோம்பல் தனத்தை துடையடா
பாட்டைப் பாட்டா மாட்டைச் சாயடா
பள்ளரானவ ரனைவரும்”

பாடலைக் கேட்போரைப் பொறுத்தவகையில் மட்டுமன்றிக் கிராமியப் புலவனுக்கும் இவ்வாய்ப்பாடு உதவியாகிறது. பொது மக்கள் அறிந்த வாய்ப்பாட்டிலே, தான் கூற விரும்பியவற்றையும் தனது கற்பனைகளையும் இணைத்துக் கூறும்போது, கேட்போரின் ஒத்தாசையையும், ஆவலையும் உபறக்கூடியவன் ஆகின்றான். அவன் எனதச் கூறினாலும், அவன் கையாளும் வாய்ப்பாடு மக்களுக்குப் பயிற்சியாக இருப்பதால், அவ்வாய்ப்பாட்டிற்கு ஆட்படும் இயல்பு மக்களிடம் அமைந்திருக்கிறது ஆதலினாலேயே கிராமியப் புலவனின் படைப்புகள் யாவும் ஆற்றல் மிக்க இலக்கியங்களாக மிளிர்ந்துள்ளன:

தருப்பாடல்கள்:

சாஸ்திரிய இசைக்கு இசை வாய்ப்பாடுகள் இருப்பன போன்று நாட்டாரிசைக்குத் தருப்பாடல்கள் உள்ளன. தருப்பாடல்களின் இசைப்போக்குக்கு அமைவாக பாடல்கள் ஆக்கப்பட்டிருக்கும். குறிப்பிட்ட தருப்பாடலைப் பாடிய பின்பு அத்தருப்பாடலின் இசை அமைதிக்கு ஏற்ற வகையில் பாடல் பாடப்படும். தருப்பாடலுக்கு அமைவாகவே பாடல் ஆக்கப்படு

வதால் தருப் பாடலுக்கு இசை அமைப்பு வாய்பாடு என்ற பெயரும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை ஆங்கிலத்தில் Introductory Music Formula என்று கூறுவர்.

தருப் பாடல்களின் இயங்கு விசைத்தன்மையைச் சிறப்பாகக் கூத்து, நடனப்பாடல்களிற் காணலாம். நாட்டுக் கூத்துப் பாடல்கள், வசந்தன் கூத்துப் பாடல்கள், காவடி, கரகம், சும்மி முதலிய நடனப்பாடல்கள் ஆகியவற்றைப் பாடுவதற்குரிய இசை வாய்ப்பாடாகத் தருப்பாடல்கள் அமைகின்றன. கூத்து, நடனங்களிலே இடம்பெறும் ஒவ்வொரு பாடலினதும் தொடக்கத்திலும் பாடலுக்குரிய தரு பாடப்படும். பின்னர் அதற்குரிய பாடலைப் பாடி முடிந்ததும் மீண்டும் தருப்பாடுவது ஒரு சிறப்பு வழக்கமாகும். தருவும் → பாடலும் → தருவும் → பாடலும் என மாறி மாறிப் பாடும் ஒரு மரபு நாட்டார் இசை முறையிலே ஒரு சிறப்பு அம்சமாகும்.

இக்ககைய தருப்பாடல்களைப் பாடும் வழக்கம் உலக மொழிகள் அனைத்திலும் உள்ள நாட்டார் இசைமரபிற் காணப்படும் ஒரு பெர்துப் பண்பாகும். மொழி வளம்பெறக் காலத்திலே மக்கள் தமது உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளை ஏதோ ஒரு வகையான சொற் கோவைகளைப் பயன்படுத்தி அவற்றைக் தாளவயத்துடன் வெளிப்படுத்திப் பாடினர். அத்தகைய ஆதி நிலைய பிற்காலத் தருப்பாடல்களின் மூலநிலை ஆகும். ஒத்திசைவுடன் கூடியதும் கால அளவுடன் பொருந்தியதுமான, ஒத்திசைவுத் தொடர்களே தருப்பாடல்கள்.

இக்ககைய ஒத்திசைவுத் தொடர்கள் மட்டுமே பாடலாக அமைதலும் உண்டு. இதுபற்றிய பௌராவின் கருத்து ஈண்டு நோக்கத் தக்கது:

“ அப்பாடல்களுக்குப் பொருளில்லை. அவை கடந்த காலத்தின் பரம்பரைச் சொத்தாக, மக்களின் வழக்கொழிந்து போன பேச்சு முறைகளின் சின்னமாக காணப்படுகின்றன. இவை ஒலி மரபில் மாறாதவை. குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்தில் அல்லது சடங்குகளில், இசையோடு பயன்படுகின்றன. இவை நீண்ட ஒலியுடையனவல்ல, ஆனால் கூத்து அல்லது விளையாட்டு முடியும்வரையும் திரும்பத் திரும்பப் பாடக்கூடியனவாகும். எனவே நாட்டார் இசையில் ஒத்திசைவு செறிந்திருப்பதோடு,

ஒத்திசைவுத் தொடர்கள் தொடர்கள் மாத்திரமே உட்பொருளாகக் கொண்ட இசைப் பாடல்களும் உள்ளன'' (Bowra : 1962).

கேர்ட் சர்ச், Rhythm and Tempo என்ற நூலில் ஒத்திசைவுத் தொடர்களின் மூலம் பற்றியும், செய்யுளிலும் ஏனைய கவின்கலைகளிலும் இடம்பெறும் ஒத்திசைவுத் தொடர்கள் பூர்வீக மக்களின் இசை முறையில் எத்தகைய முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன என்பது குறித்தும் விளக்கியுள்ளமை நோக்கத் தக்கது.

ஒத்திசைவுத் தொடர்களாகிய தருப்பாடல்கள் பற்றிப் பல்வேறுபட்ட வரைவிலக்கணங்கள் கூறப்பட்டுள்ள போதிலும், அவை யாவற்றிற்கும் அடிப்படையாக அமையும் பண்பு யாதெனில், ஒத்திசைவுத் தொடராவது நேர அளவின் செயற்பாட்டைக்குறிப்பதற்கும் (Nettl : 1973 : 61 — 76). எனவே குறிப்பிட்ட நேர அளவிற்கு ஏற்ப ஒலிக்கும் ஒலியளவே 'தரு' ஆகும் தருப்பாடலின் சிறப்பியல்புகளில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை அதன் ஆற்றல் வாய்ந்த சக்தியும் மாறுபட்ட நேர அளவுமாகும். பாடலின் ஒத்திசைவுகளின் தன்மைக்கு அமைவாகவே பாடலில் உணர்ச்சி வேறுபாடுகளும் தோற்றம் பெறுகின்றன பாடலின் ஒலித்தாக்கமும், ஒலி அசைவுமே குறிப்பிட்ட பாடலை நீண்ட நேரமோ அல்லது குறைந்த நேரமோ பாடல்கள் தான் விரும்பியவாறு பாடத் துணையாக அமைகின்றன.

தருப்பாடல்களைப் பற்றி முதலிற் குறிப்பிட வேண்டியது அதன் ஒலியளவு முறையாகும். ஒலியளவு எனக்கூறும் போது ஒலி எண்கள், அவற்றின் தொடர்புகள், அவை பாடலில் எத்தனை தடவைகள் வருகின்றன என்பவை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இசையைப்பாடும் பொழுது அந்த இசைக்குரிய காலப் பிரமாணங்களை நிர்ணயிப்பது தாளம் ஆகும். அத்தாளம் முறை மாறினால் இசை மாறும். ஆகவே இசைக்குத் தாளம் முக்கியமானது. தாளமே இசையின் உயிர் என்று இசை அறிஞர் கூறினார்கள் (ஆளவந்தார், 1981 : 5). இதனால் தாளம் என்பது தருப்பாடலாகும்.

ஒத்திசைவுத் தொடராகிய 'தரு' இசையின் அடிப்படை அம்சமாக அமைவதால் ஒலியியல் அல்லது சங்கீதம் யாவற்றிற்கும் மூல அம்சமாக இது கருதப்படுகின்றது (Cauldwell : 1946: 274). எனவே பொருள் செறிந்த பாடல் வடிவம் இல்லாமல் தனி ஒத்திசைவுக் கூறுகள் மட்டுமே பாடலாக அமையும் தன்மை பெறுகின்றன.

உதாரணமாக மத்தள ஒலியையோ அல்லது உடுக்கு, அல்லது பறை முதலான இசைக் கருவிகளின் ஒலியையோ எடுத்துக்கொண்டால், அவ்விசைக் கருவிகளினின்றும் எழும் ஒலிநயத்தொளி மாத்திரமே பாடல் ஒலிபோன்று செயற்படுந்தன்மை பெறுவதை அவதானிக்கலாம். இசைக் கருவிகளை இசைக்கும் போது, அவற்றில் தாளஸயம்பட்ட ஓசையோடு, ஒலிநயத்துடிப்போடு கூடிய இசையமைதி தோன்றுகிறது. ஆனால் அவற்றிற்குப் பொருளில்லை. எனினும் பல்வேறுபட்ட உணர்ச்சிகளைத் தட்டி எழுப்பக்கூடிய அதிசக்திவாய்ந்த ஆற்றல் அவற்றில் அமைந்திருக்கிறது இப்பண்பு ஒலியின் அதி அற்புதத் தன்மையைக் காட்டப் போதுமானது.

ஒலிநயச் செயற்பாட்டிற்கு அமைவாக யாப்புத் தோன்றுகிறது. யாப்பினை அடிப்படையாகக் கொண்டே பாடல் ஆக்கப்படுகின்றது. பொருளற்ற பாடல் பாடலாகாது அவ்வாறே யாப்பு இருந்தாலும், பொருளில்லாவிட்டால் அதனைப் பாடல் எனக்கொள்வதில்லை. பாடலுக்குப் பொருள் அவசியம்; பொருளின்றிப் பாடலில்லை எனக் கூறும்போது, பண்பாட்டில் வளர்ச்சியடைந்தோரின் இலக்கியப் படைப்புக்களிலே இத்தகைய இயல்புகளை எதிர்பார்க்கலாம் ஆனால் பண்பாட்டு வளர்ச்சியில் மிகவும் அடிநிலையிலுள்ளவர்களான ஆபிரிக்க நீக்ரோ மக்கள் போன்றவர்களின் ஒலிநயப் படைப்புக்களிலே பொருட் செறிவை எதிர்பார்த்தல் அரிது என்றே கூறப்படுகிறது, அதேபோல பல வாத்தியங்களைச் சேர்த்து வாசிக்கும்பேயதும், பலர் சேர்ந்து பாடும்போதும், ஏற்படும் ஒலிநயப் படைப்பிலும் பொருளமைதி குறைவாகவே இருக்கும். பூர்வீக இசைப் பரம்பரையாளராக இன்னும் வாழ்ந்து வரும் வளைவேட மக்களின் பாடல்களை அவதானித்துக் கேட்கும் போது இதனை உணர்ந்துகொள்ளலாம். அவர்களது பாடல்களின் பொருளமைதியிலும் விட ஒலிநயச் சிறப்பே மேலோங்கியுள்ளது இவற்றைக்கொண்டு ஊகிக்கக்கூடியது என்னவெனில் ஒலிநயச் செறிவோடமைந்த ஒலித்தொடர்ப்பாடல்களே, காலத்தால் முந்தித் தோன்றின என்பதும், அதன்பின்னே ஒலியமைப்போடு கூடிய பொருளமைதி கொண்ட பாடல்களும், இசை நுணுக்கங்களோடு ஒலி ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட பாடல்களும் தோற்றம் பெறலாயின என்பதும் தெளிவாகின்றன.

பூர்வீக இசைமரபில் ஒலிநயத் தொடர்கள் எத்தகைய முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது என்பதுபற்றி அறிஞர் பலரும் பல்

வேறு கருத்துத் தெரிவித்துள்ளனர். அவற்றில் மிக முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கது என்னவெனில், மிகப் பழைய ஒலிநயப் பாடல்கள் சீரமைப்பு அற்றனவாகவும் ஒழுங்கற்ற அமைப்புக் கொண்டனவாகவும் இருந்தவையாகும். மக்கள் பண்படாத காலத்திலேயே, ஒழுங்கமைதிகளை அவர்களது இசைப்போக்கில் எதிர்பார்த்தல் பொருத்தமற்ற எதிர்பார்ப்பிற்கும் இசையின் தோற்றம் பற்றி ஆராய்ந்த பல்வேறு அறிஞர்களுள் சார்ல்புச்சர் (Carl Bulcher) என்பவர் தொழிற்பாடல்களுக்கும், ஒலிநயத் தொடர்களுக்கும் தொடர்பு காட்டும்போது தமது கருத்தை வருமாறு கூறுகிறார்:

“ ஒலிநயம் இசையின் ஓர் அம்சமாகும். பலர் கூட்டமாகச் சேர்ந்து ஒலிநயம்படத் தொழிற்படும்போது, ஒலிநயம் செறிந்த பாடலும் தோற்றம் பெறுகிறது. எனவே ஒலிநயப்பட்ட தொழில் முறையே ஒலிநயப் பாடலுக்குத் தோற்றக்காரணியாக அமைகிறது. மேலத்தேசத்து நாட்டார் பாடல்களின் காணப்படும் தொழிற்பாடல்களும் எண்ணிக்கையில் பெருந்தொகையான இடத்தைப்பெறுவதால், தொழிற்பாடல்களே காலத்தால் முந்தித் தோன்றியிருக்க வேண்டும் ” (Nettl : 1973).

இவருடைய இக் கருத்து ஆய்விற்சரியதாகும். ஏனென்ற பண்பாட்டு வளர்ச்சியற்ற பூர்வீக மக்கட் கூட்டத்தினரிடையே அத்தகைய தொழிற்பாடல்கள் இருக்கவில்லை என்பதைப் புச்சர் உணர்ந்திருந்தால் தொழிற்பாடல்களே காலத்தால் முந்தித்தோன்றின என்று கூறியிருக்க மாட்டார் எனப் பூர்வீக இசைத்துறை நிபுணரான புருனோ நேட்டால் (1973) மறுத்துக் கூறியுள்ளார். இத்தகைய அறிஞர்களது கருத்துக்களிலிருந்து பெறப்படும் உண்மை என்னவெனில் நன்குவளர்ச்சியடைந்த பண்பாட்டு அடிப்படையில் முன்னேற்றமடைந்த மக்கட் கூட்டத்தினரே ஒலிநயம் அமையத் தொழிற்பட்டனர் என்பதும், அவ்வாறு தொழிற்படும்போது தாம் செய்யும் தொழிலுக்கு ஏற்ப ஒலிநயப் பாடல்களைப் பாடும் முறையினையும் ஏற்படுத்திக் கொண்டனர் என்பதும் தெளிவாகின்றன. எனவே, தொழிற்பாடல்களில் இருந்தே ஒலிநயப் பாடல்கள் தோன்றின எனக்கூறும் சார்ல்புச்சரின் கருத்து இத்தரல் மறுக்கப்படுகின்றது. பூர்வீக இசைமரவில் இடம்பெற்ற ஒலிநய அமைப்பிலே (Rhythmic Organisation) நான்குமுறை ஒலிநயத் துடிப்பு அமையுந் தன்மை காணப்பட்டது எனக்கருதுகின்றனர். ஆனால் வரையறுக்கப்பட்ட முறை பண்டைய எந்தநாட்டார் இசையிலும் அமைந்திருக்க

முடியாது என்றும்' அவ்வாறு அமைதல்/மிகவும் பிற்பட்ட ஒழுங்கமைவு பெற்ற இசைமுறையிலேயே காணப்படும் என்றும் கூறப்படுகிறது.

இன்று வழக்கிலுள்ள ஒலிநயவடிவங்கள், தருப்பாடல்கள் யாவும் பல்வேறுவகைப்பட்டனவர்கும். இவற்றுள் சில மிகவும் கலபமானவை; சில மிகவும் சிக்கலானவை என்று கேர்சோக்(Herzog: 1943 23-26) கூறுவார். "ஏலையா ஏலை", 'ஏலேஏலோ' முதலான மிகச் சுருக்கமானதும், குறுக்கமானதுமான இசைவாய்ப்பாடுகள் தொழிற்பாடல்களிலேயே காணப்படுகின்றன.

தொழிற்பாடல்களிலே தருப்பாடல்கள் மிகவும் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றன. தொழிற்பாடல்களின் ஆக்க முறைகளை, நாட்டார் பாடல்களின் ஏனைய வகைப் பாடல்களுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது மிக எளிதாகவே அமைந்துள்ளன. செய்யும் தொழிலுக்கு ஏற்ப உடலுறுப்புக்களும், சிந்தனையும் இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் அதேவேளை, இவற்றிற்கு இயைபான முறையில் இசையும் அதனைத் தொடர்ந்து பாடலும் தாமாகவே தோற்றம் பெறுகின்றன. தொழிற்களத்தில் ஓசைப் பெருக்குடைய பாடல்களே பெரிதும் வேண்டப்படுவன. அப்பாடல்களிற்பொருட்செறிவு இல்லாவிட்டாலும் ஓசைப்பெருக்கின் செயற்பாடு அவர்களைத் தொழிற்படத் தூண்டுகின்றது. அத்தகைய ஆற்றல் ஓசைப் பெருக்குக்கு உண்டு என்பதைக் கிராமியத் தொழிலாளிகள் நன்கு உணர்வர். ஆதலிலேயே அவர்கள் பாடிக்கொண்டே தொழிற்படுகின்றனர். இதனறப்போலும் "ஆடிப்பாடி வேலை செய்தால் அலுப்பிருக்காது" என்று பின்னொரு கவிஞர் பாடினார்.

சில சந்தர்ப்பங்களிற் பொருட் செறிவற்ற வெறும் ஓசைகளே பாடலாக அமைவதும் உண்டு. தோணி தள்ளுதல், வலை இழுத்தல் முதலான சந்தர்ப்பங்களிற் பாடப்படும் பாடல்களில் இப்பண்பினைக் கவனிக்கலாம்.

படகு ஓட்டுதல், வலைஇழுத்தல் அல்லது அமைதியாகத் தொழிற்படுதல் ஆகிய சந்தர்ப்பங்களின்போது ஓசை இனிமையுடன் கூடிய இன்னிசைப் பாடல்கள் பாடப்படுதல் வழக்கம் இப்பாடல்களிற்பொருட்களையும், உணர்ச்சிப் புலப்பாடும் செறிந்து காணப்படும். இத்தகைய பாடல்களை மீனவரிடம் கேட்கலாம். உலக மக்களிடையே வழங்கும் தொழிற்களப் பாடல்களிற்படகுப் பாடல்கள் தனியிடம் பெறுவனவாகும்.

குறிப்பாக வலைப் பாடல்களிலும், தோணிப் பாடல்களிலும் கவனிக்க வேண்டியது என்னவெனில், கோகமாகத் தொழிற்படும் போது அவர்கள்மிகக் குறுகிய அளவிலான இசை அமைப்பினையே பயன்படுத்துகின்றனர். அப்போது அவர்களின் பாடல்வரிகள் இரு சொற்களைக் கொண்டனவாகவே அமைந்திருக்கும். ஆனால் வேகம் குறைந்து ஒரே தன்மைத்தாக, அமைதியாகத் தொழிற்படும்போது இன்னிசை கொண்ட இசையமைப்பு வாய்ப்பாட்டுக் கேற்ப ஆக்கப்பட்ட பாடல்களைப் பாடுகின்றனர்.

தருப்பாடல்களின் முக்கியத்துவம்:

தருப்பாடல்கள் முக்கியத்துவம் பெறுவதற்குரிய காரணங்களை அறிந்துகொள்ளுதல் வேண்டும். பாடலின் இசையமைதியைக் கருத்திற் கொள்ளவும், பாடல் இசையை இனிமைபெறச் செய்யவும், இசைப் போக்கை அதிகரிக்கச் செய்யவும், கேட்போருக்கோ அல்லது பாடுவோருக்கோ இசையுணர்வையும், உணர்ச்சி வேகத்தையும் ஏற்படுத்தவும் இத்தருப்பாடல்கள் பெரிதும் பயன்படுகின்றன. பலர் சேர்ந்து பாடும் பாடல்களிலும், பின்னணியாகப் பாடும் பாடல்களிலும் தருப்பாடல்கள் பெரிதும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. கூத்து, நடனம் ஆடுமபோது ஆட்டக்காரரைத் தாளத்திக்கு அமைவாக ஆடச்செய்யவும், படலகளைத் தாளத்திற்கு அமைவாகப் பட்டப்பண்ணவும் இத்தருக்கள் துணையாகின்றன.

வசந்தன் பாடல் தரு:

மத்தள தாளத்தோடு ஆடப்படும் ஓர் ஆடல் வகையே வசந்தன் கூத்து (கோலாட்டம்) ஆகும். வசந்தன் ஆட்டக்காரர் பல்வகைப்பட்ட தாள அமைதிகளுக்கு ஏற்ப ஆடுவர். ஒவ்வொரு வகைத் தாளத்திற்குமேற்பத் தருவும் அமைந்திருக்கும் வசந்தன் கூத்தின் முதல் ஆட்டம் பின்னியார், வழிபாடாகும். அதற்குரிய தாளத்தை அண்ணாவியார் மத்தளத்தில் ஒலித்தது, பக்கப் பாட்டுப் பாடுவார்.

“தெந்தின தினனத் — தினதின தினனத் தினதின தினனத் தினனா.” — என்று

தருப்பாடுவர். அதனைத் தொடர்ந்து அந்த ஒசை அமைப்புக் கேற்ற பாடல் வருமாறு அமைந்து செல்லும்:—

“செந்தூர முகமென வந்தாய் சரணம்
சீருடை ஒற்றை மருப்பாய் சரணம்”.

இவ்வாறாகத் தருவும் பாடலுமாக மாறி மாறிப் பாடியாடும் மரபை வசந்தன் கூத்திற் காணலாம். இக்கூத்தில் இடம்பெறும் அனைத்துத் தருப்பாடல்களும் பின்னிணைப்பு I இல் தரப்பட்டுள்ளன.

காவடி ஆட்டத்தில் தருப்பாடல்:

நாட்டுக்கூத்து, வசந்தன் கூத்துப் போன்றே காவடி ஆட்டமும் மத்தள தாளத்துடனும், உடுக்கு ஒலியுடனும் இடம்பெறுவதாகும், காவடி ஆட்டத்தின்போது, காவடிச்சிந்தும் அதற்குரிய தருப்பாடலும் பாடப்படும். தாளக்காவடி ஆடல் நுட்பம் வாய்ந்ததாகும். அந்த நுட்பத்தை அதன் தருப்பாடலும் வெளிப்படுத்தும். இங்கு காவடிச்சிந்துப் பாடலுக்குரிய இரு தருப்பாடல்கள் தரப்படுகின்றன:

1. 1. தாம் தனனனன தீம் தரிகிட தத்தோம்
தகஜெணு தத்தோம் தத்தோம்
தாம் தாம்தாம் தனனனன தீம்தீம்தீம்
தரிகிட தகதோம் தோம் தோம்
தகஜெணு தக தோம்
தத்தரி தச்செணு தத்திமி தக்கிட தத்தித்தா தித்தா
ததிங்கிணதொம் தக ததிங்கிண தொம் தக்கிட திதிங்கண
தொம்.
2. தத்தரிகிடதக தத்தரிகிடதக நந்தரிகிடதக நொந்தரிகிடதக
தத்தரிதக்கிட தித்தரிகிட நந்தரிகிடதக நொந்தரிகிடதக.

நாட்டாரிசை ஆய்வுகள்:-

இசையுலகில் நகட்டாரிசையிலுள்ள இசைவடிவங்கள், தாள அமைப்புக்கள்பற்றிய ஆய்வுகள் நடைபெற்று வருகின்றன. நாட்டாரிசையின் தனித்துவத்தைப் பேணும் அதேவேளையில் அதனை நவீன இசைவடிவங்களுக்குப்பயன்படுத்தி இசையை மெருகூட்டும் முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இத்தகு முயற்சிகள் தமிழர் பண்பாட்டைப் பொறுத்தவரையில் பன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பாகவே நடைபெற்றுவந்துள்ளமையை விதந்து கூறவேண்டும் நாட்டாரிசைப் பண்ணமைப்புக்கள், தாளங்கள் ஆகியவற்றை நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் பெரிதும் பயன்படுத்தியிருந்தலை இவர்களதுபத்திப்பாசரங்களிலே கண்டுகொள்ளலாம். இதுபோன்றே சிலப்பதிகாரம் முதலாகிய காவியங்களிலும் குறவஞ்சி முதலாகிய சிற்றிலக்கியங்களிலும் நாட்டாரிசையை இனங்

கண்டு, அவற்றின் முக்கியத்துவத்தை நன்குணர்ந்து அவற்றைச் செந்நெறி இலக்கியப் படைப்புக்களுக்குத் தமிழ்ப்புலவர்கள் கையாண்டுள்ளனர். சித்தர்களும் நாட்டாரிசையின் மகத்துவம் அறிந்து அவற்றைப் பக்குவமாகப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இசைப் பேரறிஞர் எஸ். இராமநாதன் அவர்கள் (1977) "நந்தவணத்திலோர் ஆண்டி.." என்ற அழகண்ணிச் சித்தரின் பாடலை சீகாமரப்பண்ணில் அமைந்திருப்பதை ஆராய்ந்து வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார். இவரைப் போன்றே தமிழிசை ஆய்வாளர்களான சியாமளா பாலகிருஷ்ணன் (1973), மீ. ப. சோமசுந்தரம் (1980) ஏ. என். பெருமாள் (1984) முதலியோர் நாட்டாரிசையிற் பயின்ற தமிழிசைப் பண்கள் பற்றி ஆராய்ந்திருக்கிறார்கள். இத்தகையோரது ஆய்வுகளின் மூலம் நாட்டாரிசையில் இனங்காணப்பட்ட இராகங்களையும், பண்களையும் பின்வருமாறு அட்டவணை விளக்கின்றது:

நாட்டார் பாடல்வகை	பண், இராகம்
ஊஞ்சற்பாடல்	நவரோஜ் ராகம்
கரகப்பாடல்	கல்யாணி, காம்போதி, நாதநாமக்கிரியா
காவடிப்பாட்டு	ஆனந்த பைரவி, சங்கீர்ணவர்ணமெட்டு, புன்னாகவராளி.
சிந்துப்பாடல்	சிந்துபைரவி, தன்யாசி, மாயாமாளவ கௌள.
"நந்தவணத்தில் ஓர் ஆண்டி"	சீகாமரம்
தாலாட்டுப்பாடல்	நீலாப்பரி (மேகராகக் குறிஞ்சி)
லாலிப்பாடல்	கொல்வி
வழிநடைப்பாடல்	சாந்தாரம்

மேலும் நாட்டாரிசையில் பயின்றுவரும் வேறு இராகங்களையும் பண்களையும் இத்துறை அறிஞர்கள் எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர்.

கன்னடகளை, குறிஞ்சி, செஞ்சுருட்டி, சைத்தவி, பிலகரி, புண்ணைவராளி, மங்களகைசிகி, மாஞ்சி முதலியனவற்றை சியாமளா பாலகிருஷ்ணனும் (1973, 1981), ஆடறிரி, ஹெஜ் ஜீஜி சக்கரவாகம், சாம செளஷ்டிரம். பந்துவராளி, ஸ்ரீராகம் முதலிய இராகங்களை மீ. ப சோமசுந்தரமும் (1980) நாட்டாரிசையிற் கண்டு நிறுவியுள்ளனர்.

பண்ணும் இராகமும் பாடலின் உயிர்நாடி, அதுபோன்றே நாட்டாரிசையில் தருவும் தாளமும் அமைகின்றன. பண்டைத் தமிழிசைவடிவங்களை தமிழிசை ஆய்வாளர்கள் (சுவாமி விபுலா னந்தர் 1947. எஸ். இராமநாதன் 1980) வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். அவற்றை நாட்டார்பாடல் இசை வடிவத்துடன் ஒப்பிட்டு ஆராயும் போது, அவற்றுக்குச் சமமான வடிவங்களை நாட்டாரிசையிற் கண்டு கொள்ளலாம். இசைவல்லுநர் முயன்றால், நாட்டாரிசை மெட்டுக்களுக்குத் தக்கவாறு இசை அமைத்துப் பண்களைக் கண்டுபிடித்துவிடலாம். தேவையானால் பெயரில்லாப் பண்களுக்குப் புதுப் பெயர் சூட்டவேண்டியிருக்கும். சுரப்படுத்தி அவை எந்த எந்த மேளங்களுடன் அடங்கும் இராகங்கள் என்பதைக் கண்டுபிடித்தால் போதும். ஏதாவது பெயரைப் பொருத்தமாக அமைத்து அந்த இராகத்தை அழைக்கலாம் (பெருமாள் : 1984 : 697).

தமிழிசை வரலாறு மிகநுணுக்கமாக ஆராயப்பட வேண்டிய தொரு துறையாகும். பழந்தமிழ் இலக்கியங்களிலும், கர்நாடக இசையிலும் பழந்தமிழ் இசையின் இயல்புகள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. இவற்றை ஆராய்ந்து வெளிப்படுத்த வேண்டியது இசைத்துறைவல்லுனர் கடமையாகும். தமிழகத்திற்கு வெளியே யிருந்து வந்து ஆட்சி செலுத்திய ஆட்சியாளர்களாலும் அவருடன்வந்த இசைவல்லுநர்களாலும் தமிழிசை தன்வழக்கை இழப்பதாயிற்று. தமிழகத்தில் கர்நாடக இசை மேலோங்கிய போது தமிழிசை செல்வாச்சிழப்பதாயிற்று. ஆயினும் தமிழிசையின் சிறப்புக் கூறுகளைக் கர்நாடகஇசை நிச்சயம் தன்பக்கம் சேர்த்திருக்கும் என்பதை எவரும் மறுப்பதற்கில்லை. கர்நாடகஇசையின் ரசகம் - தாளம் என்பவற்றிலேயுள்ள நாட்டாரிசையின் பங்களிப்பு வெளிப்படுத்தப்பட வேண்டும்

கூத்துக்களில் தருப்பாடல்கள்

மத்தள, தாள லயங்களுக்கு அமைய ஆடுவதே கூத்தும் நடனமுமாகும். அக் கூத்தையும் நடனத்தையும் சரிவர இயக்

குவது தாளமாகும். தாளத்தைச் சொற்களில் தருவது தருப் பாடல்கள். சங்கீதத்திற் பாட்டுக்குச் சுரவரிசை அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அதுபோன்றே கூத்துப்பாட்டுக்களைப் பாடுவதற்குரிய இசையமைப்பை வெளிப்படுத்தும் சொற்கோப்பு 'தரு' எனப்படும். தாரணமாக ஒரு கூத்துப்பாடல் 'தரு' வையும் அதற்குரிய பாடலையும் நோக்கலாம்.

தரு: தந்தன்ன தந்தன்னத் தானு — தன
தந்தன்ன தந்தன்ன தானு
தந்தன்ன தந்தன்னத் தானு — தன
தந்தன்ன தந்தன்னத் தானு.

பாடல்: மந்தர சுந்தரத் தோளான் -- மட
மங்கை யரிங்கிர்த வேளான்
செங்கை யிலீட்டி கொடாளான் — படைச்
சேனாபதியும் வந்தானே
(அனுவுருத்திர நாடகம் பக். 127)

நாட்டார் பாடல்களைப் பாடுவதற்குத் 'தரு' துணையாக அமைவது போன்று, தாளத்திற்குமைய ஆடுவதற்குப் பயன்படுவது 'தாளக்கட்டு' எனப்படும். 'கூத்தர்' மேடையிலே தோன்றி ஆடும் தாளங்களைச் சொற் கோப்பினால் தொடுத்து (கட்டி அல்லது சேர்த்து)க் காட்டுவது தாளக்கட்டு ஆகும் (வி. சீ. சுந்தையா 1964 : 55). கூத்து ஆடுவதற்குரிய தாளக்கட்டுக்களும், தருப்பாடல்களும் இசை வாய்ப்பாடுகளாகும். இந்த இசைவாய்ப்பாடுகளுக்கு அமைவாகவே கூத்துப் பாடல்கள் பாடப்பட்டிருக்கும். ஈழத்தில் கிராமிய நாடகவகைகளிலே தென்மோடி, வடமோடி என்ற இரு பிரிவுகளும் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. இவற்றின் தருக்கள், பாடல் வடிவங்கள் மட்டு மன்றி ஆடல் முறைகள், ஒப்பனை முதலாம் விடயங்களிலும் வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. கூத்து நிகழும்போது கூத்துப் பழக்கும் ஆசிரியராகிய அண்ணாவியாரும், பக்கப்பாட்டுக்காரரும் தருப் பாடல்களைப் பாட அதற்கேற்ப ஆடுபவர் பாடலைப் பாடுவது வழக்கமாகும். கிராமியக் கூத்துக்களை ஆடும் வழக்காரும், கூத்துப் பாடல்களைப் பாடி மகிழும் போக்கும் வேகமாக அருகிக்கொண்டுவரும் இக்காலட்டத்தில் அக்கூத்துக்களிற் பயின்று வரும் தருப் பாடல்களை எழுத்திற் பதிவு செய்து வைப்பதன் மூலம் பிற்காலத்தில் அவற்றைப் பற்றி அறிய வாய்ப்பையும், அதேவேளையில் அவற்றைப் பேணும் தன்மையையும் கருதி அவை பின்னிணைப்பாக இந்நூலின் இறுதியிலே தரப்பட்டுள்ளன.

ஒலித்தொடர்கள்:

ஒவ்வொருவகைப் பாடல்களுக்கும் குறிப்பிட்ட சில ஒலித் தொடர்கள் அமைந்துள்ளன. பாடல்வகைக்கு ஒசை இனிமை யூட்டவும், தேவையின் குழலை உருவாக்குவதற்கும் இந்த ஒலித் தொடர்கள் பயன்படுகின்றன. தாலாட்டுப் பாடலிலே "ஆராரோ ஆரிரரோ" என்பது போன்ற தொடர்களும், பொலிப்பாடலிலே "பொலி பொலி பொலிஓஓ", "பொலியம்மா பொலி" என்பன போன்ற தொடர்களும், ஏர்ப்பாடலிலே "ஓகோ கோ ஓ ஓ", வலைப்பாடலிலே "ஏலை யா ஏலே" முதலான தொடர்களும் அமைந்திருக்கும். நாட்டார் பாடல்களிலே "இருப்புப்பாடல்கள்" (Stock Songs) சில உள்ளன. அவை தேவைக்கேற்பப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அவ்வேளைகளிற் பொருத்தமான ஒலித்தொடர்கள் அப்பாடல்களுடன் சேர்த்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இதனை ஓர் உதாரணம் மூலம் விளக்கலாம்.

“வேடர் வனந்தனிலே — வேலர்
 வேங்கை மரமாநூராம்.
 குறவர் வனந்தனிலே — வேலர்
 கோலூன்றி நின்றூராம்.
 மாவினுப்பைத் தோணிவெட்டிக் — கந்தர்
 மா மாங்கம் போநூராம்.
 மாசிக் கடலோட்டம் — கந்தருக்கு
 மாமாங்கத் தேரோட்டம்”.

இப்பாடல் எச்சந்தர்ப்பத்திற் பாடப்படுவது என்பது புலப்படுமாறில்லை. ஆனால் இப்பாடலுடன் தேவையான ஒலித்தொடரைச் சேர்க்கும்போது இது எவ்வகைப்பாடல் என்பது தெளிவாகின்றது. இப்பாடலுடன் "பொலி பொலி பொலி ஓ" என்னும் ஒலித்தொடரைச் சேர்த்துப் பாடும்போது இது பொலிப்பாடலாகப் பயன்படுகிறது.

பொலிப் பாடல்:

வேடர் வனந்தனிலே — வேலர்
 வேங்கை மாமாநூராம்... பொலி பொலி பொலி
அம்மாபொலி
 குறவர் வனந்தனிலே — வேலர்
 கோலூன்றி நின்றூராம்... பொலி பொலி பொலி
அம்மாபொலி

மாவினுப்பைத் தோணிவெட்டிக் — கந்தர்
மாமாங்கம் போனாராம் .. பொலி பொலி பொலி
அம்மாபொலி .

மாசிக்கடலோட்டம் — கந்தருக்கு
மாமாங்கத் தேரோட்டம் .. பொலி பொலி பொலி
அம்மாபொலி .

இதே பாடலடிகள் தாலாட்டுப் பாடலுக்குரிய ஒலித்
தொடர்களைப் பெற்றுத் தாலாட்டுப் பாடல்களாகவும் வழங்கு
கின்றன.

தாலாட்டுப்பாடல்:

வேடர் வனந்தனிலே — வேலர்
வேங்கைமரமானாராம் ஆராரோ ஆரிரரோ...
குறவர் வனந்தனிலே — வேலர்
கோலுன்றி நின்றாராம்... ஆராரோ ஆரிரரோ...
மாவினுப்பைத் தோணிவெட்டிக் — கந்தர்
மாமாங்கம் போனாராம் .. ஆராரோ ஆரிரரோ
மாசிக்கடலோட்டம் — கந்தருக்கு
மாமாங்கத் தேரோட்டம் .. ஆராரோ ஆரிரரோ ..

இத்தகைய ஒலித்தொடர்கள் பாடல்களின் ஆக்கத்திற்குப்
பயன்படுவதோடு மட்டுமன்றிப், பாடகன் பாடலைப் பாடும்
போது, அவனோடு சேர்ந்து பிறரும் பாடும் சந்தர்ப்பங்களில்
ஏனையோருக்கும் அவை வாய்ப்பாக அமைகின்றன. இதுபற்றிப்
பெளரூ (1962) கருத்துத் தெரிவிக்கும்போது, பாடகன் பாட
லைப் பாடுப்போது தன்னோடு சேர்ந்து பாடுவோருக்கும் வசதி
யாகத் தருப்பாடலையும், ஒலித்தொடர்களையும் ஆக்கிக் கொள்
கிறான் என்கிறார். எனவே இத்தகைய தருப் பாடல்களும்,
ஒலித்தொடர்களும் நாட்டாரிசையின் வாய்மொழிப் பாரம்பரி
யத்திற்கு ஆதார சுருதியாக அமைகின்றன எனக் கூறுதல்
பொருந்தும்.

இயல்- 7

நாட்டார் பண்பாட்டில் வளர்ந்த இசைக்கருவிகள்

இசைக்கருவிகள் :

இசையை இசைப்பதற்கும், இசையை மேலும் செறிவூட்டுவதற்கும் பலவகையான இசைக்கருவிகள் துணைக்கருவிளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுவந்தன. இசையிற் பல புதியமெட்டுக்கள் தோன்றுவதற்கும் இசைக்கருவிகளே பின்னணியாக இருந்திருக்கின்றன. இக்கருவிகளைத் தோற்கருவிகள், துணைக்கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள், கஞ்சக்கருவிகள் என நான்காக வகைப்படுத்துவர். மிடற்றுக்கருவிகளையுஞ் சேர்த்து ஐந்தாகக் கூறும் மரபுமுண்டு. இக்கருவிகளுள் தோற்கருவி முதலிலே தோன்றியதா துணைக்கருவி முதலிலே தோன்றியதா என்பது பற்றி அறிஞர்களிடையே கருத்துவேறுபாடு நிலவுகிறது. இன்று இந்தியாவில் ஐந்நூற்றிக்கும் மேற்பட்ட இசைக்கருவிகள் இருப்பதும், அவற்றிலே தமிழ்நாட்டிற்குரியனவாக ஏறக்குறைய இருநூற்றைம்பது இசைக்கருவிகள் தெரிய வருவதும் தமிழரின் இசைமரபு தொன்மை வாய்ந்தது; பரந்த பாரம்பரியம் கொண்டது என்பதைத் தெளிவாக்குகின்றன (ஆளவந்தார் : 1981 : xi).

இசைக்கருவிகளின் தொன்மை

இசைக் கருவிகளினது தொடக்க வரலாறுனது மிகப் பழையது. தொடக்க காலத்து இசைமரபுகள் தெய்வங்களுடனும், அத் தெய்வங்கள் பற்றிய கதைகளுடனும் தொடர்புபட்டனவாகவே காணப்படுகின்றன. மெச்சிக்கோ நாட்டுப் பூர்வீகக் கதைகளின் அடிப்படையிற் சூரியனிடமிருந்தே இசை பெறப்பட்டதெனக் கூறப்படுகின்றது. இந்தியப் புராணக் கதைகளின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது சிவனிடம் 18 வகையான இசைக்கருவிகள் இருந்தன என்பதும், அவற்றை ஒரே நேரத்தில் இசைக்கக்கூடிய ஆற்றல் சிவன் பெற்றிருந்தார் என்பதும் தெரியவருகின்றன. மிகப் பூர்வீகக் காலங்களிலே தெய்வங்களைச் சாந்திப்படுத்தவும் வழிபடவுமே இசை பயன்பட்டது என்பது பேர்சியங் (Percy Young 1960) என்பவரது கருத்தாகும்.

ஆதிமனிதன் தனது குரல்வளத்தின் மூலமும், கைதட்டுதல், நடனத்தின்போது பாதங்களை நிலத்தில் அசைத்து ஒலி எழுப்புதல், மற்றும் உடல் உறுப்புக்களை அசைத்து ஒலி எழுப்புதல் முதலான செயல்களின் மூலமும் தொடக்ககாலம் முதலாக இசை எழுப்பி இசையமைதி கண்டு வந்துள்ளான். அத்தகைய முயற்சியின் பயனாகத் தனது சூழலிற் கிடைக்கக்கூடிய பொருட்களையும் தனது இசை ஆக்கத்திற்குப் பயன் படுத்தத் தொடங்கினான். அவ்வகையிற் கற்கால ஆதிமனிதன் கல்வையும் இசைக்கருவியாகக் கையாண்டு இருக்கின்றான். சீன நாட்டுப் பூர்வீக கால இசைமரபிலும் இப்பண்பினைக் காணலாம் (பேர்சியங்: 1960).

சங்கு இசைக்கருவியும் ஒரு வகையில் மண் ஓட்டுவகையைச் சேர்ந்ததாகும். இந்தச் சங்கு வாயத்தியம் தென்னிந்திய, தென்கிழக்காகிய நாடுகளில் மட்டுமன்றி, தென் அமெரிக்க நாடுகளிலும் இன்றுவரையும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றமை அதன் பழைமையினையும், முக்கியத்துவத்தினையும் உணர்த்தி நிற்கின்றது. காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட நாகரிக மாற்றத்திற்கு அமைவாக இசைக் கருவிகளிலும் புதிய மாற்றங்கள் ஏற்படுதல் இயல்பாயிற்று.

ஆதிமனிதன் தன் திறமையைப் பயன்படுத்தி மரத்தால் அமைந்த இயக்கைப் பொருட்களையும் இசைக்கருவிகளாகப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினான். அப்போதுதான் மூங்கிலால் ஆகிய குழல், நரம்பால் ஆகிய வில் முதலிய இசைக்கருவிகளும் மற்றும் தோற்கருவிகளும் கால ஓட்டத்திற் கண்டுபிடிக்கப்படுவதாயின.

இசைக்கருவிகளின் தோற்றமானது சுவை நிறைந்த வரலாற்றைக் கொண்டதாகும். ஆதிமனிதனின் தொழில் முறைகளோடு பின்னிப்பிணைந்தனவாகவே இசைக்கருவிகளின் ஆக்கமும், தோற்றமும் அமைந்துள்ளன. வில் பிடித்து வேட்டையாடித் திரிந்த மனித கூட்டத்தினரே நரம்பிசைக் கருவிகளின் ஆக்ககர்த்தகர்கள். அதுபோன்று கோல்பிடித்து மந்தை மேய்த்த மக்கட் கூட்டத்தினரே துளைக்கருவிகளைத் தோற்றுவித்தவர்கள் ஆவர். மனிதனின் வாழ்க்கை முறைகள், தொழில் முறைகள், பொழுதுபோக்கு முயற்சிகள் ஆகியனவே பண்டைய இசைக்கருவிகளின் தோற்றத்திற்குக் காரணியாக அமைந்தன. அவ்வாறு தோன்றிய இசைக்கருவிகள் மனிதனின் நாகரிகச் சூழலினாலும், நவீன வசதிகளினாலும் திட்பமும் நுட்பமும் பெறலாயின.

பூர்வீக இசைக்கருவிகள் பற்றிய செய்திகளைப் புதைபொருள் ஆய்வாளர்களும் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். சுமார் கி. மு. 2000 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டனவாக எகிப்தில் எலும்பாலும், மரத்தாலும் செய்யப் பட்ட இசைக்கருவிகள் அகழ்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. அதேகாலத்தைச் சேர்ந்த நரம்பிசைக்கருவியும் அகழ்வாராய்ச்சியின் போது கிடைத்துள்ளது. குறிப்பாக இக்கருவியை அந்நாட்டுப் பெண்டெய்வ வழிபாட்டிலேயே பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்று கூறப்படுகின்றது. டென்மார்க்கிலே எலும்பாற் செய்யப்பட்ட புல்லாங்குழற் கருவியும் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதுவும் மிகப்பழங்காலத்துக்குரியதாகும். பூர்வீகக் கால ஓவியங்களும் பழைய இசைக்கருவிகள் பற்றிய சிந்தனைகளைத் தருகின்றன. தென் ஆபிரிக்க காட்டுவாசிகள் தாம் வேட்டையாடப் பயன்படுத்திய வில்லை இசைக்கருவியாகப் பயன்படுத்தியமை அவர்களது ஓவியங்களால் உணரப்படுகின்றது. இந்திய நாட்டுப் பழைய சூகை ஓவியங்களும், மலைச் சுவரோவியங்களும் பாரதநாட்டுப் பழைய இசைக்கருவிகள் பற்றிய தகவல்களைத் தருகின்றன. இந்திய உபகண்டத்திலே எத்தகைய இசைக்கருவிகள் இருந்தன; அவற்றை எத்தகைய இசைநிகழ்ச்சிகளில் எவ்வெவ் சூழல்களிற் பயன்படுத்தினர் என்பது பற்றியும் அறியக் கூடியதாக உள்ளது.

எகிப்து மிகப் பூர்வீகமான இசைமரபினைக் கொண்ட ஒரு நாடு. தெய்வீக உணர்வு அல்லது தெய்வீக சக்தியே அவர்களது இசை ஒலியிற் கலந்திருந்தது என அவர்கள் நம்பினார்கள். சுமார் 4000 ஆண்டுகளுக்கு முன்னாக அவர்களிடம் இசைக்கலை வளர்ந்திருந்தது. அவர்களது இசைமரபுப்பாடல்கள் தெய்வீகப்

பாடல்களாக சிஸ்ரா, புளுட்முதலிய இசைக்கருவிகளுடன் கோயில் களில் ஓலித்தன. கி. மு. 2000 ஆண்டளவில் இசைப்பாணர் (ஆண்களும், பெண்களும்) தொழில் அடிப்படையில் சமூக நிகழ்ச்சிகளிலும், சமய நிகழ்ச்சிகளிலும் பாடினர். எனிப்தியப் பாரம் பரிய இசைமரபுகள் காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட படையெடுப்புக்கள், குடியேற்றங்கள், வர்த்தகம் முதலான தொடர்புகளாற் பாதிப்பினைப் பெறலாயின. அன்றியும் அண்மை நாடுகளான சிரியா, பேர்ஸியா, பாபிலோனியா, ஆசிரியா முதலான நாடுகளின் பாடல்களையும் எனிப்திய இசைமரபு பெற்றுக்கொள்ளவ தாயிற்று (Fercy Young — 1960).

தென்கிழக்காசிய நாடுகளும் இசைப் பாரம்பரியம் மிக்க பிரதேசங்களாகும். இவற்றுள் இந்தோனேசிய நாட்டின் கலைமரபுகள் வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முற்பட்டனவாகக் காணப்படுகின்றன. அந்நாட்டுச் சுதேசியப் பண்பாட்டோடு காலத்திற்குக் காலம் முறையே இந்தியப் பண்பாடும், போர்த்துக்கேய ஓல் லாந்துப் பண்பாடுகளும், யப்பானியப் பண்பாடும் கலந்துள்ள தாகக் கூறப்படுகிறது. அதன் பயனாகப் பல நாட்டுப் பாரம்பரிய இசைக்கருவிகளும் அந்நாட்டிற் காணப்படுகின்றன. இந்தோனேசிய நாட்டு இசைமரபுகள் மிகப் பரந்தனவாகும். சில இசையமைப்புக்கள் சுமாதிரா நாட்டை ஒத்தனவாகக் காணப்படுகின்றன. அவர்களது தோல்வாத்தியக் கருவிகளான பறை, மேளம் முதலானவை இஸ்லாமியச் சாயலைப் பெற்றுள்ளன. ஆயினும் அங்குள்ள குழல் வாத்தியங்களும், நரம்பு இசைக்கருவிகளும் அவர்களது சுதேசியப் பாணியிலேயே காணப்படுபின்றன. சங்கு வாத்தியம் இந்தோனேசியாவிலும் உண்டு. இசைக் கச்சேரியை அல்லது இசைப்பாடலை நிறைவு செய்விக்கும் இசைக்கருவியாகவே சங்கொலி பயன்படுத்தப்படுகிறது. பல்வேறு அளவிலான வெவ்வேறு வடிவுடைய சங்கு வாத்தியங்களும் அங்கு உள்ளன.

பாலித்தீவில் பிரபல்யம் பெற்றுள்ள நாட்டுபுற நடனங்களில் வஜாங்குலிட் நடனமும் ஒன்றாகும். இது நிழற் கூத்தாகவும் பொம்மலாட்டமாகவும் நடைபெறுகிறது. மகாபாரதக் கதையைக் தழுவியனவாகவே இந்நடனங்கள் அமைந்திருக்கும். இந்நடனத்தில் அந்நாட்டு நாட்டார் இசைக்கருவிகள் அனைத்தும் பயன்படுவதாகக் கூறப்படுகிறது. இந்த வஜாங் நடனம் மந்திரசக்தியும், சாயப் பின்னணியும் கொண்டது. அத்தகைய சூல்நிலையையும், மனோவுணர்வையும் ஏற்படுத்தும் பணியில் இந்த இசைக்கருவிகளும் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. இதுபோன்றே அங்கு இடம்பெறும்

பொம்மலாட்டத்திலும் இந்த இசைக்கருவிகளின் ஒத்திசையைக் கேட்கக்கூடியதாக இருக்கும். நோய்களையும், பேய்களையும் அகற்றும் பணியிலும் இசைக்கருவிகளை இந்தோனேசிய மக்களும் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்பதை அறியும்போது அனைத்துலக அடிப்படையில் இசைக்கருவிகளின் பொதுப்பயன்பாடு வெளிப்படையாகிறது.

பல்லாயிரம் ஆண்டுகளாகப் பல்வேறுபட்ட வடிவங்களில், ஒவ்வொரு நாட்டிலும் நடனங்கள் தோன்றி வளர்ந்து வந்துள்ளன. அந்நடனங்களுடன், இசைக்கருவிகளின் தோற்ற வளர்ச்சியும் இணைந்தே இடம்பெற்றுள்ளது. இசைக்கருவிகள் நடனக்காரருடன் நேரடித்தொடர்பு உடையனவாயினும், அவை இசைக்கருவிக் கலைஞர்களாலேயே வளம்பெற்று வந்துள்ளன. அவர்கள் தனித்தும் கூட்டமாகச் சேர்ந்தும் இசைக்கருவிகளை இசைத்து வந்துள்ளனர்.

பறைமேளங்கள் பல்வேறு அளவிலும், வெவ்வேறு வடிவிலும் ஆக்கம் பெற்றுள்ளன. ஆயினும் ஆபிரிக்க நாட்டிலேயே பறைமேளங்களின் வளர்ச்சியும், அவற்றின் பயன்பாடும் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. நரம்பிசைக் கருவிகள் பொதுவாக மத்திய கிழக்கு நாடுகளிலேயே தோற்றம் பெற்று, ஆசியா, ஐரோப்பா, அமெரிக்கா ஆகிய கண்டங்களுக்குப் பரவலாயின என்றும் கூறப்படுகிறது. சங்கு தென்கிழக்காசிய நாடுகளுக்கேயுரியதாகும், புல்லாங்குழல் ஆசியா, ஐரோப்பா, ஆபிரிக்கா, அமெரிக்கா முதலிய கண்டங்களிலும் இடம்பெறுகிறது.

உலக நாடுகள் அனைத்திலும் பறைமேளக்கூத்துக்களும் (Drum Dance) இடம்பெறுகின்றன. நாட்டார் இசைக்குப் பின்னணியாக மட்டுமன்றிக் கிராமிய நடனங்களுக்கும் இந்த இசைக்கருவிகள் பக்க வாத்தியங்களாகப் பயன்பட்டு வந்துள்ளன. இவற்றைவிட இன்னுமோர் அம்சம் என்னவெனில், மேளம், பறை முதலிய இசைக்கருவிகளைத் தாங்கியவண்ணம் அவற்றை இசைத்து ஆடும் நடனங்களும் ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். இவ்வகையிற் பறைக்கூத்து, றபான் நடனம் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இந்நடனங்களில் இசைக்கருவிகளைத் தாங்கிய நடனக்காரருக்குப் பக்க வாத்தியமாக மேலும் இசைக்கருவிகள் இடம்பெறுவது சிறப்பு அம்சமாகும். முழந்தாளில் நின்று, துள்ளிக்குதித்தும் இவர்கள் நடனமாடுவர். ஆபிரிக்க நாட்டிற் பெரிய பறைக்கருவியினைத் தாங்கி ஆடும் பலவகைப் பறைநடனங்கள் பூர்வீகக் குடிகளிடம் வழக்கிலுள்ளன. நியூகயானாவில் சிறிய பறைகளைத் தாங்கியாடும் பலவகைப் பறைநடனங்கள் பூர்வீகக் குடிகளிடம் காணப்படுகின்றன. இந்தியாவிற் சந்தால், பிகார் பகுதிகளிலும் இத்தகைய நடனங்களைக் கண்டு களிசீகலாம்.

தென்இந்தியாவிலே வழக்கிலுள்ள நையாண்டிபோன்ற பறைநடனமும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மேளந்தாங்கிய இருவருடன் குழல் வாசிப்போரும் சேர்ந்து இசைக்கருவிகளை இசைத்த வண்ணம் நடனம் ஆடுவர். இவ்வாத்திய இசை கேட்பதற்குத் தவில்வாத்திய ஒலிபோன்று இருப்பினும் அவற்றின் நுட்பம் அறிந்தோர் இனங்கண்டு கொள்ளத் தவற மாட்டார்கள். துருக்கி நாட்டைச் சேர்ந்த நாடோடிக் குறவர்களிடமும் இத்தகைய பறைமேள நடனவகையுண்டு எனக் கூறப்படுகிறது.

இதேபோன்ற நடனங்கள் தென் அமெரிக்காவில் மெக்ஸிக் கோப் பகுதியிலும் காணப்படுகின்றன. இத்தகைய நடனங்கள் சமயப் பின்னணியிலேயே நடைபெறுகின்றன. அநேகமான பூர்வீகக் குடிகள் மழை வேண்டிப் பிரார்த்தனை செய்யு அடிப்படையில் ஆமையோட்டிஹை செய்யப்பட்ட இசைக்கருவியைக் கிலுக்கி ஒலியெழுப்பி ஆடுவதாகவும் கூறப்படுகின்றது.

இசைக்கருவிகளின் வகை

இன்றைய நவீன இசையுலகில் எண்ணிறந்த இசைக்கருவிகள் வழங்குகின்றன. மனித சக்திபோடு மின்சக்தியின் இயக்கத்தாலும் இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படுகின்றன. நாட்டார் இசை மரபில் இடம்பெறும் பல்வேறு வகைப்பட்ட இசைக்கருவிகளிற்கில சமயச்சடங்குகளுக்கு மட்டும் பயன்படுவனவாகவும் வேறு சில கூத்து, நடனம் முதலியவற்றின் பின்னணியில் இடம்பெறுவனவாகவும் வழங்குகின்றன. இந்த இசைக்கருவிகளைத் தனிவாத்தியமாகவும், பின்னணி வாத்தியமாகவும் வகைப்படுத்தலாம். சாஸ்திரிய இசைமரபில் வளர்ச்சி பெற்ற வீணை, வயலின், சித்தார் முதலிய இசைக்கருவிகள் பக்கவாத்தியமாக மட்டுமன்றி அவற்றைக் கொண்டு தனி இசைவாத்தியக் கச்சேரியே நடாத்தக் கூடிய அளவுக்கு அவை வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படுகின்றன. ஆனால் நாட்டார் இசை மரபில் இடம்பெறும் பறை, மத்தளம், உடுக்கு, குழல் முதலான இசைக்கருவிகள் நாட்டாரிசைக்குப் பக்கவாத்தியமாகவே பயன்படுகின்றன. ஆயினும் தமிழகத்திலே உறுமி மேளக்காரர், நையாண்டி மேளக்காரர் பாடலின்றி அக்கருவிகளை மட்டுமே வாசித்து, மக்களை மகிழ்விக்கும் நிகழ்ச்சிகளை இவ்வரிசையிற் குறிப்பிடாமல் இருக்கமுடியாது.

இசைக்கருவிகளின் தோற்றம் - பரவல்:

இசைக்கருவிகளின் தோற்றம் அவை பூர்வீகக் குடிகளின் இசைக்கருவிகளில் இருந்து வளர்ச்சி பெற்றமையைக் காட்டுகிறது. பூர்வீக மக்களது இசைக்கருவிகள் பொதுவாகச் சடங்குகளுடனும் கூத்து நடனம் மற்றும் பொழுதுபோக்குகளுடனும் தொடர்

புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு நாட்டினரிடத்தும் அவர்களது தனித்துவமான வாழ்க்கை முறைக்கும், செயல் திறமைகளுக்குமேற்ப அவ்வந் நாட்டுப் பாரம்பரிய இசைக்கருவிகள் வடிவமைப்பிலும் தாள அமைப்பிலும் தனித்துவம் வாய்ந்தனவாகத் தோற்றம் பெற்றுள்ளன.

ஈழத்தைப் பொறுத்தவரையிலே தமிழ் மக்களிடம் நாட்டுப் புறக் கலைகளோடும், சடங்குகளோடும் தொடர்புடைய இசைக்கருவிகளாக மத்தளம், உடுக்கு, பறை, றபாணம், குழல் வகைகள், சல்வரி, சங்கு முதலியன வழக்கிலிருந்து வருகின்றன. இவற்றின் அமைப்பு, பயன்பாடு, இவை எவ்வாறு ஆக்கப்படுகின்றன. இவற்றின் மதிப்பீடு என்பன பற்றி அறிந்து கொள்ள வேண்டும் சிங்கள மக்களிடமும் கிராமிய அடிப்படையிலான பல்வேறுபட்ட இசைக்கருவிகள் வழக்கிலுள்ளன. இவற்றையும் தமிழ்மக்களது இசைக்கருவிகளையும் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது, இரு இனத்தாரிடையே காணப்படும் பண்பாட்டு ஒருமைப்பாடுகளை அறிந்து கொள்ளக்கூடிய வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது.

சில சந்தர்ப்பங்களிற் பல நாடுகளில் வழங்கும் இசைக்கருவிகள் வடிவ அமைப்பிலும், ஒலி அமைப்பிலும் ஒரே தன்மைபனவாக இருத்தலும், மொழி வேறுபாட்டால் வெவ்வேறு பெயர்களுடன் அவை வழங்குகின்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. ஒரே தன்மையான இசைக்கருவிகள் பல நாடுகளிலும் காணப்பட்டால் அவற்றின் தோற்ற இடம் யாது, அவை எவ்வாறு ஏனைய நாடுகளுக்கும் பரவின என்பன பற்றியும் அறிதல் பயனுடையதாகும் உதாரணமாக ஷைலபோன் என்ற இசைக்கருவியை எடுத்துக் கொண்டால், இது நவீன விஞ்ஞான நுட்பங்களோடு இணைந்து வளர்ந்து சிறந்த இசைக்கருவியாகப் பயன்படுகிறது. ஆனால் இந்த இசைக்கருவியின் தோற்றம் பூர்வீகக்குடிகளின் வாழ்க்கையோடு இணைந்ததொன்றாகும் பூர்வீகக்குடிகள் அனைவரிடமும் இதே தன்மைத்தான இசைக்கருவிகள் காணப்படுவதாகக் கூறுகின்றனர் பழைய காலம் முதலாக இந்த இசைக்கருவி மலாயாக் குடா நாட்டிற் காணப்பட்டது என்றும், பின்னர் மக்கட் குடிப்பெயர்ச்சி ஏற்பட்டபோது, மேற்கு நாடுகளுக்கும் இக்கருவி எடுத்துச் செல்லப்பட்டது என்றும் கூறப்படுகிறது. இந்த இசைக்கருவி முதலில் ஆபிரிக்காவின் கிழக்குக் கரையிலுள்ள மடகாஸ்கார் தீவிற்குப் பரவியது என்றும், அங்கிருந்தே ஆபிரிக்காவிற் கும், பின்னர் செங்கடலின் ஊடாக ஐரோப்பிய நாடுகளுக்கும் பரவலாயிற்று என்றும் இத்துறை

அறிஞர்கள் கூறுவர். இவ்வாறு நாட்டுப்புற அடிப்படையிலான இசைக்கருவிகள் பற்றி ஆராயும்போது அவற்றின் தோற்றம், வளர்ச்சி, பரவல் பற்றிய உண்மைகள் புலனாகின்றன.

இசைக் கருவிகளின் பயன்பாடு:

கிராமியச் சடங்கில் இசைக்கருவிகளின் செயற்பாடு மிகவும் இன்றியமையாத இடத்தை வகிக்கின்றது. மந்திர உச்சாடனத்தின்போது உடுக்கிசை உக்கிரமாகத் தொனிக்கக் கேட்கலாம். தொடர்ச்சியாக நடைபெறும் சடங்கு நிகழ்ச்சியின்போது பறை ஒசை தொடர்ந்து ஒலிக்கப்படும். வழிபாட்டின்போது சங்கொலி முழங்குவது வழக்கம். இறைவனையும், இறைதியானத்தையும் ஐக்கியப்படுத்தும் பணியில் இந்த இசைக்கருவிகள் பயன்படுகின்றன. இந்துக்களின் கோயில்களில் முக்கியமாக நாதஸ்வர ஒலியைக் கேட்கின்றோம். கேரளநாட்டுக் கோயில்களில் திமிலை, சுத்தமத்தளம், இடக்கை எணைத்தாளம், கொம்பு, பஞ்சமுகவாத்தியம் முதலியன பிரபலம் பெற்றுக் காணப்படுகின்றன. இதுபோன்றே தலிதின் இசையை ஒத்த "செண்டைமேளம்" என்ற வாத்தியமும் கேரள நாட்டிற் பெருவழக்காக உள்ளது. இசைக்கருவிகளின் துணையுடன் நடத்தப்படும் வழிபாட்டு முறையினை இவை உணர்த்துவனவாக அமைகின்றன.

நாதஸ்வரத்தின் மூலம் கீர்த்தனைகளை வாசித்து பக்தியுணர்வை மேலிடச் செய்யலாம். ஆனால் நாட்டார் இசைப் பின்னணியிலேயே இதனை நோக்கும்போது கிராமியச் சடங்கிலே பயன்பட்ட இசைக்கருவிகளில் கிராமிய வழிபாட்டுப் பாடல்களை வாசித்தார்களா எனத்திடமாகக் கூறமுடியாது. இசைக்கருவிகளில் ஒன்றாகிய புல்லாங்குழலிலே பாடல்களை வாசித்து மகிழ்ந்திருக்கலாம். ஆனால் அப்புல்லாங்குழலைக் கிராமிய வழிபாட்டுப் பின்னணியிற் பயன்படுத்தியதாகச் சான்றுகளில்லை. எனவே கிராமியச் சடங்குகளிலே பயன்பட்ட இசைக்கருவிகள் அம்மக்களது மனதை ஒருநிலைப்படுத்தி பரவசப்படுத்தும் வகையிலேயே பயன்பட்டன என்று கூறுதலே பொருத்தமாகும். எனினும் சில சந்தர்ப்பங்களில் வழிபாட்டுப் பாடல்களைப் பாடுவதற்குச் சுருதி வாத்தியமாகவும் இவை பயன்பட்டன என்பதையும் மறுக்கமுடியாது. உதாரணமாக மாரியம்மன் சடங்கு, கண்ணகியம்மன் சடங்கு முதலிய சந்தர்ப்பங்களில் மாரியம்மன் தாலாட்டு, கண்ணகியம்மன் உடுக்குச்சிந்து, கண்ணகி வழிபாட்டுப்பாடல்கள், காத்தவராயன் பாடல்கள் முதல் னவற்றை உடுக்கடித்துத் தாள அமைதியுடன் பாடுவதே மரபாகும்.

இப்பாடல்கள் பாடப்படும்போது உடுக்கொலியின் தாள அமைதியுடன் பாடப்படுவதையும், அந்த உடுக்கொலி கேட்போருக்குப் பரவச உணர்ச்சியூட்டுவதையும் அவதானிக்கலாம். இதுபோன்றே ஒவ்வொரு நாட்டிலும் வெவ்வேறு வகையான இசைக்கருவிகள் கிராமிய வழிபாட்டுப் பாடல்களுடனும், கிராமியச் சடங்குகளுடனும் தொடர்புடையனவாகக் காணப்படுகின்றன.

வடஇந்தியாவில் சண்டிஸ்கார்ப் பகுதியில் வாழும் மந்தைமேய்க்கும் மக்கள் வன்ஸ் என்றழைக்கப்படும் மூங்கிற் குழல் வாத்தியத்தை வழிபாட்டிற் பயன்படுத்துகின்றனர். மத்தியப் பிரதேச மக்களிடமும் மகுடி வாத்தியம் போன்று புங்கி என்ற குழல் வாத்தியமுண்டு. இதனை அப்பிரதேசப் பாம்பாட்டிகளே பயன்படுத்துகின்றனர். இவ்வாறாக இந்திய உபகண்டம் முழுவதிலும் எண்ணிறந்த இசைக்கருவிகள் உள்ளன. அவை நாட்டார் இசையின் பின்னணி வாத்தியமாகப் பயன்படுவதோடு மட்டுமன்றி, நாட்டார் இசைப் பின்னணியில் இடம்பெறும் சடங்குகள் நடனங்கள், கூத்துக்கள் முதலானவற்றிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

பூர்வீக இசைமரபுகளோடும், நாட்டார் இசைமரபுகளோடும் மற்றும் நவீன இசையமைப்புக்களோடும் தொடர்புடைய இசைக்கருவிகள் பற்றி ஆராயும்போது, அவற்றிடைய பல்வேறுபட்ட ஒருமைப்பாடுகளைக் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது. பலநூற்றாண்டு காலமாக உலகநாடுகள் அனைத்திலும் இசைக்கருவிகள் இடத்திற்கிடம் பரவிவந்துள்ளன. இசைக்கருவிகளின் வடிவம், பயன்பாடு முதலிய அம்சங்களைத் துணைக்கொண்டு இக்கருவிகள் தோற்றம் பெற்ற இடம், அவை எவ்வாறு நாட்டுக்கு நாடு கடல் கடந்து பரவின, அவ்வாறு இடம்பெயர்ந்தபோது எத்தகைய மாற்றங்களைப் பெற்றன என்பதையும் அறிந்துகொள்ள வாய்ப்புண்டு. இசைக்கருவிகள் பற்றிய ஆய்வு இசைத்துறை அறிஞர்களுக்கு மட்டுமன்றி இனவியல் ஆய்வாளருக்கும் அவசியமானதாகும். ஏனென்ற பண்டைநாளில் மக்கள் எத்தகைய இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தினார்கள், அவை அவர்களது பண்பாட்டுச் சின்னங்களில் எத்தகைய இடத்தைப் பெறுகின்றன என்ற மதிப்பீட்டுக்கும் இடமளிக்கின்றன. இதுபோன்றே பண்பாட்டு வரலாற்று ஆய்வுக்கும் நாட்டார் இசைக்கருவிகள் சான்றாக அமையும் தன்மை வாய்ந்தனவாகும்.

இசைக்கருவிகளும் குறியீடுகளும்:

பூர்வீக இசைமரபிலும் நாட்டார் இசைமரபிலும் பயன்படுத்தப்பட்ட இசைக்கருவிகள் குறிப்பிட்ட சில குறிக்கோள்களின் அடிப்படையில் குறியீடுகளாகவும் வழங்கின. அத்தகைய குறியீடுகள் நாட்டிற்கு நாடு இனத்திற்கு இனம் வேறுபட்டிருக்கலாம். இசைக்கருவிகள் பாலியல் அடிப்படையிலும் குறியீடுகளாகப் பயன்பட்டன. இவற்றிற்கு உதாரணமாக புல்லாங்குழல், பறை முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இந்த இசைக்கருவிகள் குறியீடுகளின் அடிப்படையில் தெய்வீக சிந்தனையையும் பெறலாயின. பூர்வீக மக்களும் சரி, கிராமிய மக்களும் சரி சில இசைக்கருவிகளைத் தெய்வீகத் தொடர்புடையனவாகவே கருதினர் அன்றியும் சில இசைக்கருவிகளைத் தெய்வங்களாகவும் வழிபட்டனர். உதாரணமாக ஈழத்தில் உடுக்குக் கருவியைக் கிராமியமக்கள் மிகப் பயபத்தியுடன் பயன்படுத்தி வருவதைக் குறிப்பிடலாம். ஆசிரிக்க நாட்டில் பலபூர்வீகக்குடிகள் பறையைத் தெய்வமாகவே வணங்கி வருகின்றனர். அதுமட்டுமல்லாது சில பூர்வீகக்குடிகள் குறிப்பிட்ட சில இசைக்கருவிகளின் தொனிகளையும் தெய்வீகத்தன்மை வாய்ந்தனவாகவும் கருதினர். மேலும் சில இசைக்கருவிகள் சமயச்சடங்குகளுக்கு மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டன. தமிழ்மக்களிடையே உடுக்கு அத்தகையதொரு இசைக்கருவியேயாகும். ஆனால் இன்று அது அத்தகையதொரு கட்டுப்பாட்டிலும், புனிதத்தன்மையிலும் நின்று விடுபட்டிருப்பதை அவதானிக்கக் கூடியதாக இருக்கிறது. சில குழுக்கள் குறிப்பிட்ட சில இசைக்கருவிகளைத் தத்தம் இருப்பிடங்களில் வைத்துப் பேணவேண்டிய அரும்பொருட்களாகவும் கருதினர். இவ்வாறான குறியீட்டு மதிப்பீடுகளின் மூலம் இசைக்கருவிகளின் முக்கியத்துவம் மக்களால் உணரப்பட்டு வந்துள்ளது.

பாரம்பரிய இசைக்கருவிகள் பற்றிய ஆய்வுகள்:

பண்டை நாட்களில் இசைக்கருவிகள் யாவும் ஒரே தன்மையான வடிவிற்காணப்பட்டன என்று இத்துறை அறிஞர்கள் கருத்துத் தெரிவித்துள்ளனராயினும் சான்றுகள் கிடைக்குமாறில்லை.

புதைபொருட் சான்றுகளின் மூலம் பண்டைப் பண்பாட்டு விடயங்கள் வெளிக்கொணரப்பட்ட போதிலும், இசைக்கருவிகளைப் பொறுத்தவரையில் புதைபொருட் சான்றுகள் மிகவும் அரிதாகவே கிடைத்துள்ளன. பழைய இசைக்கருவிகள் கால வெள்ளத்தாற் சிதைந்து போகாது நீண்டகாலம் நிலைத்திருக்கத்

தக்க வகையிலான பொருட்களால் ஆக்கப்படாது, தோல், நரம்பு மரம் முதலான அழியுந் தன்மையான பொருட்களால் ஆக்கப்பட்டமையே மிகப்பழைய கால இசைக்கருவிகள் பற்றி அறிந்து கொள்ள முடியாமைக்குக் காரணமாகும்.

உலகின் பல்வேறு பாகங்களிலும் காணப்படும் இசைக்கருவிகள் பற்றி ஆராய்ந்த இசைத்துறை அறிஞர்களுள் ஹெர்ட்சர்ச் என்பவர் முதலில் குறிப்பிடப்பட வேண்டியராவர். அவர் தாம் எழுதிய (*Real Lexikon der musig Instrumente*) இசைக்கருவிகளின் சொல்லகராதியில் பத்தாயிரத்துக்கும் அதிகமான இசைக்கருவிகளின் வடிவங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்த ஆராய்ச்சித்துறையில் இதுவே முதல் நூலாக அமைவதால் இதனை முழுமை வாய்ந்த நூல் அல்ல என மறுக்கிறார் இத்துறையில் புகழ்வாய்ந்த புறுனே நேட்டால் என்ற அறிஞர். உலக நாடுகள் அனைத்திலும் நாட்டுப்புறப் பின்னணியில் எண்ணிக்கையில் அடங்காத இசைக்கருவிகள் வழக்கிலுள்ளன. அவற்றுட் சில வழக்கொழிந்தும் வருகின்றன. இவை பற்றிய தொகுப்பு வேலைகள் பரந்த அடிப்படையில் உடனடியாக மேற்கொள்ளப்படவேண்டியது அவசியமானதாகும்.

அனைத்துலக அடிப்படையில் இசைக்கருவிகள் சேகரிக்கப்பட வேண்டும் அவ்வாறு தொகுக்கப்படும் இசைக்கருவிகளின் பட்டியல் வடிவ அமைப்பிலோ அல்லது அவை ஆக்கம் பெற்றுள்ள பொருட்களின் அடிப்படையிலோ வகைப்படுத்தப்பட வேண்டும் அப்போதுதான் இத்துறை மாணவர்களுக்கு அது பயன்தருவதாக அமையும். ஒவ்வொரு நாட்டிலும் வழக்கிலுள்ள பழைய இசைக்கருவிகள் சேகரிக்கப்பட்டு அங்குள்ள நூதனசாலையில் அவை பாதுகாக்கப்பட்டால் எதிர்காலச் சந்ததியினருக்கு அவை அரும் பொருட் சின்னங்களாகப் பயன்படக்கூடும்.

இசைக்கருவிகளை வகைப்படுத்தல்:

நாட்டார் இசைக்கருவிகளைத் தோற்கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், கஞ்சக்கருவிகள் என நான்காக வகுத்துக் கொண்டாலும் அவற்றைப் பின்வருமாறும் வகைப்படுத்தி நோக்கலாமென புறுனே நேட்டால் கூறுகிறார். அவை ஆக்கம் பெற்ற பொருட்களின் அடிப்படையிலும், அவை தரும் இசைப்பாணியிலும், அவற்றில் இசை எழுப்பப்படும் வகையிலும் மூன்றாகப் பிரித்து ஆராயலாம் என்கிறார்.

இசைக்கருவிகளை அவை ஆக்கம் பெற்றுள்ள பொருட்களின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்துவதிற் சிக்கல் ஏதும் ஏற்பட இட

மில்லை. இவ்வடிப்படையில் முதன்முதலாக இசைக்கருவிகளை வகைப்படுத்தியவர்கள் சீன மக்களேயாவர். அவர்கள் மரம், உலோகம் முதலாக ஐந்து வகையாக இசைக்கருவிகளை இனம்சண்டனர். இந்த அடிப்படை முறையினைப் பின்பற்றி, இசைக்கருவிகளை முறையே தோற்கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள், கஞ்சக்கருவிகள், துணைக்கருவிகள் என நான்காக வகைப்படுத்தியுள்ளனர். இவ்வகையில் ஈழத்திலே நாட்டாரிசையில் வழக்கிலுள்ள இசைக்கருவிகள் பற்றி ஈண்டுச் சிறப்பாக ஆராயப்படுகின்றது.

தோலிசைக் கருவிகள்:

இசைக்கருவிகளிலே தோலிசைக் கருவிகளே முதன்மையான இடத்தைப் பெறுகின்றன. பூர்வீகக் குடிகள் அனைவரிடமும் இவை வழக்கில் இருந்துள்ளன. நாகரீக வளர்ச்சிக்கமைய இசைக்கருவிகளின் அமைப்பிலும், அவற்றிலிருந்து பெறப்படும் இசை நுட்பத்திலும் வளர்ச்சி ஏற்படுவதாயிற்று. இக்கருவிகளின் பயன்பாடு பண்டைநாள் முதலாக பல்வேறு அடிப்படையில் அமைந்துவந்துள்ளன. பறைஒலிக் குறியீடுகள் மூலம் செய்திகள் ஓரிடத்தில் இருந்து இன்னோரிடத்திற்கு அனுப்பப்பட்டன. நடனக்காரருக்கு தாளாலயம் ஊட்டுவதாகவும், பாடலுக்குப் பக்கவாத்தியமாகவும், கோயில்வழிபாடு, போர்க்கள அறிவிப்புக்கள், இல்லங்களிலே நிகழும் இன்பதுன்ப நிகழ்வுகள் அனைத்திலும் தோலிசைக்கருவிகளின் செயற்பாடு காணப்பட்டது. இவற்றில் பாரம்பரியமான கருவிகளும், சாஸ்திரிய ரீதியில் அமைக்கப்பட்ட கருவிகளும் உள.

1- மத்தளம்:

மத்து + தளம் = மத்தளம். மத்து = ஓசைப்பெயர். இசைபுடனாகிய கருவிகட்கெல்லம் தளமாதலால் மத்தளம் என்று பெயராயிற்று (ஆளவந்தார் : 1981 : 90). ஈழத்தில் வழக்கிலுள்ள நாட்டாரிசைக் கருவிகளில் மத்தளம் மிகச் சிறப்புவாய்ந்ததாகும். இங்கே வழக்கிலுள்ள வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள், வசந்தன் கூத்து என்பனவற்றில் மத்தளத்தின் பயன்பாடு மிக இன்றியமையாததாகும். கூத்துப் பழக்குபவர் அண்ணாவியார் என்றழைக்கப்படுவார். அண்ணாவியார் மத்தளம் அடிப்பதிலே திறமை பெற்றிருப்பார். ஏனையோர் மத்தளம் அடிக்கப் பழகியிருந்தாலும் அண்ணாவியார் மத்தளம் அடிக்கும்போது "மத்தளம் பேசும்" என்று கூறுவார்கள். வடமோடிக் கூத்திலும் தென்மோடிக் கூத்திலும் ஒரே வகையான மத்தளமே பயன்படுகிறது. ஒவ்வொரு மோடியினதும் தாளக்கட்டுகளும்,

பாடல் முறைகளும் மாறுபட்டனவாகும். தாளக்கட்டினை அண்ணாவியாரும், பக்கப்பாட்டுக்காரரும் பாடும்போது அத்தாளக்கட்டினை மத்தள ஒலியிலும் கேட்கலாம். மத்தளத்தில் தாளக்கட்டு நன்றாக ஒலிக்கும் போது 'மத்தளம் பேசுகிறது' என்று சபையோர் பாராட்டுத் தெரிவிப்பதை மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களில் கேட்கலாம். வடமோடிக்கூத்து வேகமின்றி அமைதியான முறையில் ஆடப்படுவதாகும். வடமோடியின் இயல்பிற்கமைய மத்தள ஒலியும் வேகமின்றியே ஒலிக்கும். ஆனால் தென்மோடிக்கூத்து வேகமும் துரிதமும் கொண்டதாகும். இதனை மத்தள ஒலி வேறுபாட்டிலிருந்தும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

நடனங்களில் மத்தளம்:

நாட்டார் இசைப்பின்னணியிலே நாட்டுக்கூத்திற் பயன்படும் மத்தளம், நாட்டுப்புற நடனங்களிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. கோலாட்டம், காவடி ஆகிய நடனங்களிலே மத்தளம் பக்கவாத்தியமாகப் பயன்படுகிறது. வசந்தன் கூத்து அல்லது வசந்தன் ஆட்டம் எனக் கூறப்படும் கோலாட்டத்திலே பாடலுக்கும், தாளத்துக்கும் இசைவாக மத்தளம் ஒலிக்கப்படுகிறது. அந்த மத்தள ஒலியின் தாள அமைப்புக்கேற்ப வசந்தன் ஆட்டக்காரர் ஆடுவது பார்வைக்குக் கவர்ச்சியாக இருக்கும். நாட்டுக் கூத்தில், மத்தள அடியே பாத்திரங்களின் ஆட்ட மாற்றங்களையும், இடமாற்றங்களையும், காட்சி மாற்றங்களையும் குறிக்கின்றது மத்தளம் இல்லாது கூத்திலலை. அதுவே கூத்தின் உயிர். (வித்தியானந்தன் : 1979 :) காவடி ஆட்டத்திலும் உடுக்கு இசையோடு மத்தளமும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. காவடி ஆடுவோர் ஆவேசம் கொண்டு ஆடுவதற்குரிய உத்வேகத்தைக் கொடுக்கக்கூடிய இசைக்கருவியாக மத்தளம் அமைவதாற்போலும், காவடி ஆடுவோர் உடுக்கிலும் பார்க்க மத்தளத்தையே பெரிதும் பயன்படுத்துகிறார்கள். மட்டக்களப்புப் பகுதியில் மண்டூர், திருக்கோயில் முதலிய ஆலயங்களில் திருவிழாக் காலங்களில் நடைபெறும் காவடி ஆட்டங்களில், காவடிச் சிந்தை மத்தளம் அடித்துப் பாடி ஆடுவதைக் கண்டு களிக்கலாம். நாட்டுக்கூத்துக்கு அடுத்தபடியாக வசந்தன் கூத்திலேயே மத்தளத்தின் பயன்பாடு பெரிதும் இடம்பெறுகின்றது. கேரளநாட்டுக் கதகளியில் பக்கவாத்தியமாகப் பயன்படும் 'சுத்த மத்தளம்' இதனுடன் ஒப்பிடத் தக்கதாகும்.

2. உடுக்கு:

தமிழ்மக்கள் உடுக்கினைப் புனிதமான இசைக்கருவியாகவே கருதுகின்றனர், சிவபெருமான் கையில் இருக்கும் டமருகத்தை உடுக்குடன் ஒப்பிடலாம். கிராமிய வழிபாட்டில் இடம்பெறும் சமயச்சடங்குகளில் உடுக்கு இசைக்கப்படுகிறது. சிறப்பாக மாரியம்மன் வழிபாட்டிலே உடுக்குஒலி உயிர்நாடியாகத் திகழ்கிறது அம்மை நோய்வாய்ப்பட்டோரைக் குணப்படுத்துவதற்காக வீடுகளிலே மாரியம்மன் தாலாட்டுப் பாடும்போது உடுக்கடித்துப் பாடுவது வழக்கம்.

ஈழத்து நாட்டாரிசையில் இடம்பெறும் மத்தளத்திற்கு அடுத்த படியாகக் குறிப்பிடத்தக்கது உடுக்காகும். கிழக்கிலங்கையில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் மழைக் காவியப் பாடல்களையும் உடுக்கடித்துப் பாடுவதே வழக்கமாகும். கண்ணகி வழிபாட்டிலும் உடுக்கு முதன்மை பெற்று விளங்குகிறது. “உடுக்குச் சிந்து” என்ற பாடல் வகையும் கண்ணகி வழிபாட்டைச் சார்ந்து வழங்குகிறது. இந்த இசைக்கருவியின் பெயரைப் பெற்றிருக்கும் “உடுக்குச் சிந்து” என்ற பாடல்கள் “ஊர்சற்றுக் காவியம்” என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. ஈழத்திற் கண்ணகையம்மன் கோவில்கள் அமைந்துள்ள ஊர்ப்பெயர்களை எல்லாம் அழகுறக் கூறும் விருத்தப்பாடல்கள் எழுபத்திரண்டினை இந்நூல் கொண்டுள்ளது. இந்நூற் பாடல்களைத் தாள இசை முறையுடன் உடுக்கு அடித்துப் பாடுவதால் இதற்கு உடுக்குச்சிந்து என்ற காரணப் பெயர் ஏற்படுவதாயிற்று. இந்நூலிலிருந்து ஒரு பாடலை உதாரணமாக நோக்கலாம்.

பொற்புலவி வணிகர்குல மின்னாகி மாற னைப்
புகழ்வடக்கிட அனல் கொண்டழல் பரப்பி
வெற்ப னைய வடகரையதாறு நூ றுயிரம்
மேற்கோடி ராசர்தமை வென்று கைக்கொண்டு
கற்பனை யுளதான இளங்கோவடிகள்
சொற்கொண்டு தாபித்து கரு னை மடமயிலே
கற்கடர விக்கிரம குக்குற முத மின்னே
காரை நகரலாத கன்னி கண்ணகையே. (32)

உடுக்கடித்துப் பாடுவதற்குரிய சந்தமும், ஓசையும் இப்பாடலில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

சிங்கள மக்களது நாட்டார் இசையுடனும் உடுக்குப் பயன் பட்டு வருகின்றது. அநுராதபுர காலம் முதலாக (கி. மு. 2ம் நூற்றாண்டு) உடுக்கு சிங்கள மக்களது இசைமரபுடன் தொடர்பு பட்டு வந்திருக்கிறது. உடக்கு, டக்கி, டக்கபெர, டக்கா, டமரு என்ற பெயர்களில் வெவ்வேறு வடிவில் உடுக்கின் சாயலில் அமைந்த இசைக்கருவிகள் சிங்கள மக்களிடம் காணப்படுகின்றன உடுக்கினை ஒத்த இந்த இசைக்கருவிகளை அவர்கள் கண்டிய நடனம், சமயச்சடங்குகள் முதலியவற்றில் மட்டுமன்றி உடுக்கு நடனத்திலும் பயன்படுத்துகின்றனர்.

3. பறைமேளம்:

நாட்டார் இசைமரபில் பறைமேளமும் முக்கிய இடம்பெறுகிறது. இப்பறைமேளத்தை மங்கலப்பறை, அமங்கலப்பறை என இரண்டாக வகுக்கலாம். கோயில் திருவிழாக்கள், சடங்குகள் நடனங்கள் ஆகிய சந்தர்ப்பங்களில் ஒலிப்பது மங்கலப்பறை. மரண வீடுகளில் முழக்கப்படுவது அமங்கலப்பறை. பறையர் முழக்குவதே இப்பறைமேளம். சக்கிலிய மக்களும் தமது நடன நிகழ்ச்சிகளில் பறைமேளம் ஒலிப்பது வழக்கம். அவர்களிடம் பறைநடனமும் வழக்கிலுள்ளது.

பண்டைத் தமிழர் வாழ்வில் பறை:

பண்டைத்தமிழர் வாழ்வில் ஆடலிலும், இசைவிழாக்களிலும் போர்களிலும் பறைக்கருவிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. பறை முழக்கத்திற்கு ஏற்ப மக்கள் ஆடினார்கள். அத்தகைய பல்வகைப் பறைகள் பற்றிச் சங்க இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அவையாவும் பெரும்பறை, சிறுபறை என்ற பிரிவில் அடங்குவன. விழாக்காலங்களிலே தெருக்களில் முழாப்பறை ஒலித்ததாக மதுரைக் காஞ்சி கூறுகிறது. பண்டைத்தமிழரது திருமணவீடுகளில் பறை ஒலித்ததாகப் புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. காலவேளையில் பள்ளியெழுச்சி பாடியோர் பறையை முழக்கிச் சென்றனர் என்ற செய்தியும் மதுரைக்காஞ்சியிலே காணப்படுகிறது. குறிஞ்சி நிலத்தில் இயற்கையோடிணைந்த வாழ்க்கை நடாத்திய குறமக்கள் தொண்டகப்பறையை முழக்கி ஆண்களும் பெண்களுமாக ஆடிப் பாடி மகிழ்ந்தனர் என்ற செய்தியை அகநானூறு தருகின்றது இரவிலே தினைப்புனங் காவலாளர் விழித்திருக்க இத்தகைய இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தினர் எனக் குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது. “பதலை” என்ற தோற்கருவியைப் பாணர்கள் படன்படுத்தியிருக்கிறார்கள்.

பெரும்பறைகளுக்குத் துணையாக ஆகுவி எனப்படும் சிறு பறைகளும் ஒலிக்கப்பட்டன. திணைப்புலங் காவல் புரிந்த பெண்கள் பறவைகளை அகற்ற இந்த இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். திணைப்புனத்திலிருந்து கிளிகளை அகற்றப் பாடப்பட்ட ஆலோலப் பாடல்களை இந்த இசைக்கருவிகளின் ஒத்திசையுடன் பாடியிருக்கலாம், இன்றும் வயற்களங்களிலே பறவைகளை அகற்ற இத்தகைய இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுவதை ஈண்டுக்குறிப்பிடுதல் சாலும்.

பூர்வீகக்குடிகள் வாழ்வில் பறை:

மிகப் பூர்வீகமான இசைக்கருவிகளில் பறையும் ஒன்றாகும். பூர்வீகக்காலம் முதலாக இசைப்பண்பாட்டாளர் அனைவரிடமும் பறைமேளமும் இடம்பெற்றே வந்துள்ளது. ஒவ்வொரு நாட்டினது சூழலுக்கும் தேவைக்கும் ஏற்பப் பறைகளின் வடிவமும் பெயர்களும், பயன்பாடும் மாற்றம் பெறலாயின. பொதுவாகப் பூர்வீகக்குடிகளின் சகல சமூக, சமய நிகழ்ச்சிகள், சடங்குகள் பொழுதுபோக்குகள் யாவற்றிலும் பறைமேளம் ஒலித்தது.

இசைக் கருவிகளின் படிமுறை வளர்ச்சியினை ஆராயும்போது சுவையான தகவல்களும் கிடைக்கின்றன. அமெரிக்காவிலே தெற்கு கிழக்குப் பகுதிகளில் “தண்ணீர்ப்பறை” (Water Drum) வழக்கில் இருந்திருக்கிறது. அது சுடுமண்ணைச் செய்யப்பட்ட ஒரு பெரிய பாத்திரத்தில் குறிப்பிட்ட அளவுக்குத் தண்ணீரை நிரப்பி, அதன் மேற்புறம் மத்தளம் போல் தோலால் இறுக்கிக் கட்டப்பட்டிருக்கும். அவ்வாறு கட்டப்பட்ட பறைமேளத்தை இசை அமைதியோடு ஒலித்து இன்பங்கண்டனர். இதனோடு தமிழ் நாட்டு ஜலதரங்க வாத்தியமும் ஈண்டு நினைவுகொள்ளத் தக்கது.

பௌரா (C. M. Bowra) பூர்வீகக்குடிகளில் இசைக்கருவிகள் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது பித்மிஸ் சாதியார், வடஅவுஸ்திரேலிய பூர்வீகக் குடிகள், ஆபிரிக்க நீக்ரோக்கள் முதலியோரிடம் துணைக் கருவிகளும், நரம்புக்கருவிகளும், தோற்கருவிகளும் வழங்கின என்கிறார். அவர்களது பாடல்களில் சில வேளைகளில் இந்த இசைக் கருவிகள் இடம்பெற்றன என்றும், சில சந்தர்ப்பங்களில் பாடல்கள் இசைக்கருவியின் துணையின்றியும் பாடப்பட்டன என்றும் கூறுகின்றார். எனவே பூர்வீக இசைமுறையில் இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்துவதில் ஒரு வரையறையான ஒழுங்குமுறை இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் பூர்வீகக்குடிகளின் நடனங்களில் பறை இசைக்கருவி மிக முக்கிய இடம்பெற்று வந்துள்ளது என்பதை மட்டும் துணிந்து கூறக்கூடியதாக இருக்கிறது.

சிங்கள மக்களிடமும் பறைமேளம் பெருவழக்காகக் காணப் படுகிறது. பறைநடனமும் அவர்களிடமுண்டு. அவர்கள் பறையைத் 'தவில்' என்றே கூறுவர். சப்பிரகமுவா மாகாணத்தில் தவில் முக்கியமான இசைக்கருவியாகப் பயன்படுகிறது. இது அங்கு நடாத்தப்படும் 'சாமன்தெய்யோ' சடங்குகளுடன் தொடர்புடையதாகும்.

தமிழ்மக்களிடமும் தவில் வாத்தியம் பொதுவாகக் கிராமியத் தேவதை வழிபாட்டுடனேயே பெரிதும் இடம்பெறுகின்றது. காளி வழிபாடு பத்தினி வழிபாடு, வீரபத்திரர் வழிபாடு, ஐயனார் வழிபாடு முதலியவற்றில் எல்லாம் தவில்தான் ஒலிக்கும். இது போன்றே பிறநாடுகளிலும் பறை தெய்வங்களுடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகிறது. உதாரணமாக பேர்சியா நாட்டிலே மரண தேவதையான "சிமா" என்ற கடவுளுடன் தொடர்புடையதாக தவில் விளங்குவதைக் குறிப்பிட்டலாம். இவ்வாறாக நோக்கும் போது பூர்வீக காலம் முதலாக மக்களது பண்பாட்டு வாழ்விலே சமயச் சடங்குகளுடனும், சமூக நிகழ்ச்சிகளிலும் இடம்பெற்று வந்த உடுக்கு, பறை முதலான இசைக்கருவிகள் இன்றும் நாட்டுப் புறங்களிலே நாட்டார் இசையுடனும், கிராமிய வழிபாட்டுடனும் தொடர்புடையனவாக வழங்குகின்றன என்பதை அறியும் போது இக்கருவிகளின் பூர்வீகம் மாறாததன்மை புலனாகின்றது.

வில்லுப்பாட்டிசைக் கருவிகள்:

தென்னிந்திய நாட்டார் இசைமரபிலே வில்லுப்பாட்டு சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. இது பாடல் மரபில் மட்டுமன்றி வில்லுப்பாட்டிற் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகளும் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. முன்னர் கிராமத்தேவதைகளின் திருவிழாக்காலங்களில் கோயில்களிலே இடம்பெற்ற வில்லுப்பாட்டு இன்று நவீன கலை நிகழ்ச்சிகளிலும் முதன்மை பெற்று விளங்குகிறது. சாத்தான், சுடலைமாதன், முத்தாரம்மன் முதலிய கிராமியத் தேவதைகளைப் பற்றிய கதைகளே முன்னர் வில்லுப்பாட்டில் இடம்பெற்றன ஆனால் இன்று தேசியத்தலைவர்கள், அரசியல்வாதிகள் முதலானோர் மீதும் வில்லுப்பாட்டுப் பாடுவது வழக்கமாகி விட்டது.

வில்லுப்பாட்டிலே இடம்பெறும் இசைக்கருவிகளில் முதன்மையானது வில். இதனைக் கதிர் என்றும் கூறுவர். வில்லுப்பாட்டிசையோடு இணைந்த இசைக்கருவிகளாக வில், குடம், உடுக்கு, சல்லரி, தடிகள் என்பன அமைகின்றன. தென்னிந்திய நாட்டார் இசைமரபிலே தோற்றம் பெற்ற இந்த வில்லுப்பாட்டுக் கலையானது, அதனோடு இணைந்த இசைக் கருவிகளுக்கும், இசைக்கலைஞர்கட்கும் ஆக்கம் அளித்துள்ளது எனலாம்.

தென்னிந்தியாவைப் போன்றே வடஇந்தியாவிலும் நாட்டின் இசைமரபோடு இணைந்த எண்ணிறந்த இசைக்கருவிகள் வழக்கிலுள்ளன. உதாரணமாக மத்தியபிரதேசத்தை எடுத்துக் கொண்டால் அங்கு டோல், மண்டல், துர்பரி, டாக், பறங், சங், டமரு முதலான இசைக்கருவிகளைக் குறிப்பிடலாம். மத்திய பிரதேச மக்களில் மோரியர் என்ற பிரிவினர் நடனமோ அல்லது திருமணம் முதலான சடங்குகளோ நடைபெற முன்னர் தமது பறைமேளத்தை வணங்கிக் கொள்வது மரபாகும். சிறந்த மேளகாரன் ஒருவன் சிறந்த காதலனை இருப்பான் என்றும் கூறப்படுகிறது. இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் மோரியரிடம் வழக்கிலுள்ள ஒரு பழமொழி வருமாறு கூறுகிறது. “யாருக்கு மேளத்தை நன்றாக அடிக்க முடியுமோ அவர் காதலில் காதலியை வெல்லக்கூடிய ஆற்றல் பெற்றவராவார்” என்பது அப் பழமொழி.

பறை அல்லது மேள ஒலியானது நடனத்துக்குரிய அழைப்பு ஒலியாகும். அவ்வொலி கிராமியக் கலையில் நடனமோ கூத்தோ இடம்பெறப்போகிறது என்பதை அறிவிக்கும் சைகையாகவும் பயன்படுகிறது. தொடக்க காலத்தில் வேட்டை நடனத்திற்கு பயன்பட்ட பறை இசைக்கருவி, காலப்போக்கில் சடங்குகளிற்கு பயன்படுவதாயிற்று. நாகரீக வளர்ச்சியில் அது போர்ச் சின்னமாகவும், மரியாதைச் சின்னமாகவும், பொதுசனத்தொடர்புச் சாதனமாகவும் பயன்பட்டு வருவதை அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. இலங்கையில் மிக அண்மைக்காலம் வரை (1960 க்கு முன்பு) அரசாங்க அறிவித்தல்கள், கிராம மன்று அறிவித்தல்கள் கோயில் திருவிழா அறிவிப்பு முதலான செய்திகளைப் பறை அறைவோன் மாலவேளைகளில் வீதிவீதியாகச் சென்று பறைசாற்றி அறிவித்தமையை ஈண்டு குறிப்பிடுதல் பொருந்தும். மக்களுக்குச் செய்திகளைத் தெரிவிக்க மூழ்க்கப்பட்ட பறையே இது. இதனை “கோட்பறை” என்று இனங்காண்கிறார் ஆளவந்தார் (1981 : 54)

கஞ்சிரா:-

தோற்கருவிகளில் மிகப்பழமையான ஒரு கருவி கஞ்சிரா. வடஇந்தியாவில் இது கஞ்சரி என வழங்குகிறது. (ஆளவந்தார் 1981 : 46). பண்டைத் தமிழரின் சல்லரி என்றழைக்கப்பட்ட கருவியே கஞ்சிராவாகும். சடங்குப்பாடல்கள் மற்றும் பொழுது போக்குப் பாடல்கள் ஆகியவற்றைப் பாடும்போது கஞ்சிரா பயன்படுத்தப்படுகிறது. இசைக்கச்சேரிகளிலும் இவ்வாத்தியம் பெரிதும் வாசிக்கப்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

தம்பட்டம்:

நாட்டார் வழக்கிலுள்ள தோற்கருவிகளில் தம்பட்டமும் ஒன்று கோயில் திருவிழாக்களிலேயே இது ஒலிக்கப்படுகிறது. பண்டை நாளில் இதனை செய்தி அறிவிப்பதற்காகப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். இதன் காரணமாகத் 'தம்பட்டம் அடித்தல்', என்ற தொடரும் தோன்றி வழங்குகின்றது. பகிரங்கப் படுத்தல் என்பதே இத் தொடரின் பொருளாம். இது போன்றே கிழக்கிலங்கையில் 'தவண்டை அடித்தல்' என்ற வழக்குத் தொடர் உண்டு. இதன் பொருள் இரு பக்கங்களினால் அல்லற்படுதல் என்பதாம். பண்டை நாளில் 'தவண்டை' எனும் ஓர் இசைக் கருவி வழக்கிலிருந்திருக்கலாம். மரத்தாலும் தோலாலும் செய்யப் பெற்ற இக் கருவியைக் குச்சியினால் அடித்து ஒலி எழுப்புவர் என்றும், இது கோயில்களிலேயே பயன்படுவதென்றும் ஆளவந்தார் (1981 - 68) குறிப்பிடுவதும் நோக்கற்பாலது.

றபாணம்:

ஈழத்து முஸ்லீம்களின் இசைமரபில் றபாணம் முக்கிய இடம் பெறுகிறது. உடுக்கடித்துப் பாட, உடுக்குப்-பாடல்கள் வழங்குவன போன்று றபாணம் அடித்துப் பாட றபாணப் பாடல்கள் வழக்கிலுள்ளன. பக்கீர்பாடல்கள்' றபாணம் அடித்தே பாடப் படுகின்றன. சிங்களவர்களும் 'றபாண்கி' என்றழைக்கப்படும் பாடல்களைப் பாடி றபாணம் அடித்து மகிழ்வார் சிங்களவர் மத்தியில் 'றபான் நடனமும்' வழக்கிலுள்ளது. சிங்கள மக்களது 'கண்டிய நடனத்தில்' றபான் நடனம் சிறப்பு மிக்க ஒன்றாகும். சிறிய அளவினான பல றபாணங்களை மேலே எறிந்து அவற்றை பல கிளைகளையுடைய ஒரு தடியில் ஏந்தி ஆடும் நடனமுறை பார்ப்போரைக் கவரும் தன்மை வாய்ந்ததாகும். மிகப் பெரிய அளவியையுடைய றபாணமும் சிங்களவரிடமுண்டு. அதனை நிலத்தில் வைத்து, அதனருகே சுற்றியிருந்து பெண்கள் இசைத்து மகிழ்வார். திருமண நிகழ்ச்சிகள், சடங்குகள், திருவிழாக்கள், புதுவருடப்பிறப்பு, புதுமணத் தம்பதிகள் முதன் முதல் பெற்றாரிடம் வீட்டுக்கு வருதல் முதலான சந்தர்ப்பங்களில் நான்கு பெண்கள் சேர்ந்து றபாணம் கொட்டி மகிழும் காட்சி இன்றும் சிங்களமக்களிடம் காணப்படுகின்றது.

ஈழத்தில் மலை நாட்டுச் சிங்களவருக்கு உடுக்கு முக்கிய இசைக் கருவியாகும், கரைநாட்டுச் சிங்களவரிடமும் றபாணம் சிறப்புப் பெற்றுத் திகழ்கிறது. ஈழத்து வரலாற்றில் தம்பதேவியா

கண்டி ஆட்சிக்காலங்களில் சிங்களவரிடம் றபாணம் ஒலிக்கும் வழக்கம் இருந்ததாகவும், யாவா நாட்டிலிருந்தே றபாணம் இங்கு வந்ததாகவும், சிங்கள நாட்டின் இசைமரபு பற்றி ஆராய்ந்த குலதிலகா (C. de. S. Kulatilaga 1974) குறிப்பிடுகிறார்கள். ஆயினும் சிங்கள நாட்டார் வழக்கியல் நம்பிக்கையில் றபாணம் சிவனால் உருவாக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுவதும் நோக்கற்பாலது (P. B. Ramanayakka 1986 : 22). யாவா நாட்டில் இது 'றமான' என வழங்கப்படுகிறது. தாய்லாந்தில் 'றவான' என்றே கூறுகின்றனர். அரபு நாடுகளிலும் 'றபாணம்' வழக்கி லிருப்பதும் அவர்களது சமய வழிபாட்டுப் பாடல்களுடன் அது தெருங்கிய தொடர்புடையதாக இருப்பதும் ஈண்டு சிந்திப்பதற் சூரியனவாகும். சிங்களப் பெண்கள் கூடியிருந்து றபாணம் அடித்து மகிழ்வது போன்றே கிழக்கிலங்கையில் தோப்பூர் முஸ்லீம் பெண் மும் கூடியிருந்து றபாணம் அடித்தும், குரவை போட்டும் மகிழ்வதை இன்றும் காணலாம். பல்வேறு தாளத்திலும், வேகத் திலும் அவர்கள் றபாணம் அடிப்பது கேட்பதற்கும், பார்ப்பதற் கும் மகிழ்ச்சி தருவதாகும்.

II. துளை இசைக் கருவிகள்:

1. புல்லாங்குழல்:

நாட்டார் இசைமரபில் வழக்குப்பெற்ற இசைக்கருவி களிலே தோற்கருவிகளே எண்ணிக்கையில் அதிகம். அதற்கு அடுத்தபடியாகப் புல்லாங்குழல், மகுடி மற்றும் குழல் முதலிய துளைவாத்தியங்களைக் குறிப்பிடலாம். புல்லாங்குழலை ஆயர்குலக் கடவுளாம் கண்ணனுடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறுவது வழக்கம் அச்செய்தியில், புல்லாங்குழலின் பழமையும், அது ஆயர்குல மக் களால் போற்றப்பட்டமையும் புலனாகிறது. கண்ணனின் குழலோ சை கேட்டு ஆநிரைகள் மயங்கி நின்றன என்றும், குழலிசை மடக்கத்தால் அவை பால் சொரிந்தன என்றும் கூறப்படுகிறது இடையர் பண்பாட்டிலே தோன்றி னளர்ந்த புல்லாங்குழல் வாத் தியம் இன்று சாஸ்திரிய இசையோடு இணைந்து விட்டது. புல்லாங்குழல் வாத்தியம் தொடக்கத்தில் பொழுதுபோக்கு அடிப்படையில் தோற்றம் பெற்று, காலப்போக்கில் சடங்கு களுடனும், நடனங்களோடும் இணைவதாயிற்று. இன்றுசாஸ்திரிய இசைமரபுடன் புல்லாங்குழல் பெரிதும் பயன்பட்டு வருவதைக் காணலாம்.

பூர்வீக இசைமரபுகளும், நாட்டார் இசைமரபுகளும் நடனங்களோடும், சமயச் சடங்குகளோடும் தொடர்புடையன என்பது பற்றியும் அவை மந்திர சக்தியோடு தொடர்புடையனவாக இருப்பது பற்றியும் முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டது. நாட்டார் இசைக்கு மந்திர சக்தியை அல்லது அதீத உணர்வை ஏற்படுத்துவதற்கு நாட்டார் இசைக் கருவிகளும் துணையாக இருந்தன. சமயச்சடங்கிலோ, நடனத்திலோ பங்கு பெறுவோருக்கு உற்சாகத்தையும், உணர்ச்சி வேகத்தையும், அமானுசீகத்தன்மையையும் ஏற்படுத்துவன இசைக்கருவிகளே. இதற்கு உடுக்கிசை, பறைஒலி. குழல்ஒலி என்பன சான்றாகின்றன.

காதலும் புல்லாங்குழலும்:

காதற் பாடல்களையும், காதல் சார்ந்த மந்திரங்களையும் இசைப்பதற்குரிய கருவியாகப் புல்லாங்குழல் பயன்பட்டு வந்துள்ளது என்பது புறநேட்டால் (1973) கூறுவது, பண்டைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஆயர்குலக் கண்ணனின் குழலிசை மந்திரங்களை எமக்கு நினைவுபடுத்துகின்றது.

புல்லாங்குழலும் தத்துவார்த்த விளக்கமும்:

இசைக்கருவியினைப் பற்றிய ஆய்வினை மேற்கொண்ட அறிஞர்கள் அவற்றின் தத்துவார்த்த விளக்கங்கள் பலவற்றைத் தந்துள்ளனர். பழைய இசைக்கருவிகள் மனித குறியீடுகளாகப் பயன்பட்டுள்ளன. உதாரணமாகப் புல்லாங்குழல் ஆணின் பாலியல் உறுப்பின் அடையாளமாகக் கருதப்பட்டது என்றும், அதனால் காதலரிடையே பெரிது விருப்பத்தைப் புல்லாங்குழல் ஏற்படுத்தியது என்றும் ஹெர்ட்சர்ச் (1940) குறிப்பிடுகின்றார். அதுபோன்றே பறைக்கும், பறையில் தடி கொண்டு அடித்து ஒலி எழுப்பும் முறைக்கும் பாலியல் ரீதியில் விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே இசைக்கருவி பற்றிச் சிந்திக்கும்போது தனியே இசைப்பின்னணியை மட்டும் கருதாது அவை தோன்றி வளர்ந்த சமூகத்தின் உளவியல்போக்கு, தத்துவநோக்கு என்பவற்றையும் அறியவேண்டியது அவசியமாகின்றது.

2. குழல் வாத்தியம்:

குழல் இசைக்கருவிகளில் புல்லாங்குழலுக்கு அடுத்தபடியாகப் பறைமேளத்துடன் தொடர்புடைய குழற்கருவிகளைக் குறிப்பிடலாம். இவை மரத்தாலும் வெங்கலத்தாலும் ஆக்கப்பட்டிருக்கும். இக்கருவி ஈழத்தைப் பொறுத்தவரையில் தமிழ்

சிங்கள மக்களிடம் வழக்கிலுள்ளது. சமயச் சடங்குகளிலும், சமூக நிகழ்ச்சிகளிலும் இக்குழல் வாத்தியம் இசைக்கப்படுகின்றது. சிங்கள மக்களின் கண்டிய நடனத்திலும் இந்த இசைக்கருவியின் ஒத்திசையைக் கேட்கலாம்.

பறை ஓசையும் குழல் ஓசையும் சேர்ந்து ஒலிக்கும் போது பரவசமான ஓர் உணர்ச்சிநிலை அங்கு தொனிக்கிறது. நாட்டார் இசையானது உன்பழம், பரவசமும் தருவது போன்றே, அதனோடு இணைந்த இசைக்கருவிகளும் அந்த நிலைக்கு மக்களையிட்டுச் செல்கின்றன. சடங்குகளிலும் சமூக நிகழ்ச்சிகளிலும் பாடப்படும் நாட்டார் பாடல்களுக்குப் பின்னணியாக இந்த இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படுவதால், நாட்டார் இசையின் பண்பினை அறிந்து கொள்ள இவை பெரிதும் துணையாகின்றன. அதுமட்டுமல்லாது இன்று தமிழிசையின் பெருமையினைப் பறைசாற்றும் நாடஸ்வரம், மேலைநாடுகளிற் சிறப்புற்று விளங்கும் கிளாரினற் முதலான குழல் வாத்தியக் கருவிகளுக்கெல்லாம் முன்னோடியாக அமைந்தபை இந்தப் பூர்வீகக் குழல்களேயாகும்.

3. மகுடி

குழல் இசைக்கருவிகளிலே குறவர்களது மகுடியும் இடம் பெறுகின்றது. காட்டுநிலை வாழ்க்கை நடாத்திய பூர்வீகக்குடிகள் தமக்கு இயற்கை தந்த ஆபத்துக்களைப் போக்க பல்வேறுபட்ட கருவிகளைப் பயன்படுத்தி வந்துள்ளனர். அவ்வகையில் காட்டு வாழ்க்கையில் குறுக்கிடும் கொடிய நாகங்களை அடக்கித் தம் வயப்படுத்த "மகுடி" என்ற இசைக் கருவியினைக் குறமக்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். ஈழத்திலே மகியங்கனை, அநுராதபுரம் அலிகம்பை ஆகிய பகுதிகளிலே குறமக்கள் வாழ்கிறார்கள். இவர்களின் ஆதியிருப்பிடம் தெலுங்கு நாடு என்றே கூறப்படுகிறது. இவர்கள் தெலுங்கு மொழியிலேயே தமக்குள் பேசிக்கொள்கிறார்கள். பாம்பாட்டுதல், சோதிடம் சொல்லுதல், வைத்தியம் செய்தல், மந்தை வளர்த்தல், கமத்தொழில் முதலான பல்வேறுதொழில்களில் ஈடுபட்டு வரும் குறமக்களின் பரம்பரைச் சொத்துக்களில் ஒன்றாக மகுடி வாத்தியமும் அமைகிறது. குறமக்கள் திருமணச் சடங்கின் போது புதுமாப்பிள்ளைக்குச் சீதனமாகப் பாம்பு அடைக்கப்பட்ட ஒரு பெட்டியும், அதனை ஆட்டுவதற்குரிய மகுடியும் மற்றும் பொருட்களும் சீதனமாகக் கொடுக்கும் பாரம்பரிய வழக்கம் அவர்களிடம் இன்றும் நிலைபெற்றுள்ளது.

(Balasundaram 1988)

புல்லாங்குழல் முதலிய துளைக்கருவிகள் பற்றிப் புறானோர் நேட்டால் கருத்துத் தெரிவிக்கும் போது, இக்கருவிகள் மிகத் தொடக்க காலத்தில் விளையாட்டுப் பொருட்களாகப் பயன்

பட்டுக் காலப்போக்கிலே அவை இசைக் கருவிகளாக வளர்ச்சி பெற்றன என்கிறார். ஆரம்பகாலத்தில் மரக்கிளைகளிலும் பறவை நரம்புகளிலும், இறகுக் குழாய்களிலும் குழல் செய்து பொழுது போக்கப் பயன்பட்டவை காலப்போக்கில் ஊதுகருவியாக மாற்றம் பெற்றன. தொடக்க காலத்தில் இத்தகைய துளைக்கருவிகளிலே துளைகள் மிகக் குறைந்தனவாகவே இருந்தன. பிற காலத்திலேயே துளைகள் அதிகம் இடம் பெறலாயின எனவும் கூறப்படுகிறது.

III கஞ்சக்கருவிகள்

வெண்கலம், பித்தளை, இரும்பு முதலான உலோகங்களால் உருவாக்கம் பெற்ற இசைக்கருவிகள் இப்பகுப்பில் இடம்பெறுவன. மணி, சதங்கை, சவணிக்கை, சல்லரி முதலியன இவ்வகையிற் குறிப்பிடத்தக்கன. விஞ்ஞானத்தின் விரிவால் கஞ்சக்கருவியின் அதிஉன்னத வளர்ச்சி பெற்ற இசைக்கருவி பியானோ எனலாம்.

1 சவணிக்கை

கோயில் திருவிழாக்களிலே பயன்படுத்தப்படும் சவணிக்கை என்ற வெண்கலத்தாலான இந்த இசைக்கருவியும் நாட்டாரிசையில் தோற்றம் பெற்றதேயாகும். இஃது சேமக்கலம் எனவும் பெயர் பெறும்.

2. சதங்கை

வெண்கலத்தால் ஆக்கப்பெற்ற சிறிய மணிகளே சதங்கை (சலங்கை) எனப்படும். இவற்றை மான் தோலில் வரிசையாகக் கோர்த்துக் கட்டியிருப்பர். நாட்டுப்புற நடனங்களிலும், கூத்துக்களிலும் ஆட்டக்காரர் கால்களில் இவற்றை அணிந்திருப்பர். நடனக்காரர் கால்களில் மட்டுமன்றித் தாம் தரித்திருக்கும் உபகரணங்களிலும் சதங்கை மணிகளைக் கட்டியிருப்பர். கர்வடி, கோலாட்டத் தடிகள், றபாணம், வில் முதலியவற்றிலும் சதங்கை கட்டப்பட்டிருத்தலைக் காணலாம்.

ஆட்டக்காரர் அணியும் அலங்காரப் பொருட்களில் இசைக்கருவிகளும் இடம்பெறுகின்றன. நாட்டுக்கூத்து ஆடுவோர் இரு கால்களிலும் பெருந்தொகையான சதங்கைகளை அணிந்து கொள்கின்றனர். அவ்வாறே பொம்மலாட்டக்காரர், பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டக்காரர், கரக ஆட்டக்காரர் முதலியோர் காலிற் சதங்கை கட்டி ஆடுகின்றனர். கண்டிய நடனக்காரர் காலிலும்

சையிலும் தண்டையும் சிலம்பும் அணிந்திருக்கின்றனர். இத்தகைய அணிகலன்கள் பார்வைக்கு அழகையும் கவர்ச்சியையும் ஊட்டுவதோடு காதுக்கு இனிமை தரும் இசைக்கருவிகளாகவும் பயன்படுகின்றன.

கூத்து நடனப்பாடல்களில் சதங்கைஒலி கணீர் கணீர் என ஒலிக்கக் கேட்கலாம். இதுபோன்றே தென்அமெரிக்காவிலே மெச்சிக்கோ நாட்டின் நடனக்காரர்கள் தமது இடுப்பில் அணியும் பட்டிகளிலும், கழுத்திலும் மணிகள் அணிந்து ஆடும் வழக்கமுண்டு. எனிப்து, கிறீஸ் ஆகிய நாடுகளிலே பெண்கள் ஆடும் நடனங்களில் இத்தகைய அணிகலன்கள் இசைக்கருவிகளாகவும் பயன்படுகின்றன.

3. சல்லரி

நாட்டாரிசையில் சல்லரி மிக முக்கிய பங்கை வகிக்கின்றது. கூத்து, நடனம் ஆகிய சந்தர்ப்பங்களிலும் பஜனை செய்யும்போதும் சல்லரி பயன்படுகின்றது. பரதநாட்டியத்திலே நட்டுவாங்கம் செய்வோருக்குச் சல்லரி எத்தகைய முக்கிய இயக்கு கருவியாகப் பயன்படுகின்றதோ, அதுபோன்றே கிராமிய நடனங்கள், கூத்துக்களிலும் சல்லரி முதன்மை வகிக்கின்றது. பண்டைத் தமிழரும் "எல்லரி" என்ற பெயரில் சல்லரியைப் பயன்படுத்தியிருக்கின்றனர். இதற்குத் 'தாளம்' என்றும் பெயருண்டு.

4. ஆர்மோனியம்

ஈழநாட்டிலே கிராமிய நாடகங்களோடு தொடர்புடைய இசைக்கருவிகள் மத்தளமும், சல்லரியும், பறையும், உடுக்கும் சதங்கையுமாகும். ஆயினும் மன்னார், யாழ்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளிலே நாட்டுக்கூத்தில் ஆர்மோனியமும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. நாட்டுக்கூத்திலே மேலைத்தேய இசைக்கருவியான ஆர்மோனியம் இடம்பெறுவதற்கு ஈழத்தின் பண்பாட்டு வரலாற்றுப் பின்னணியில் விளக்கம் காணவேண்டியுள்ளது. 15ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்னர் ஈழத்திற்கு வருகை தந்த கத்தோலிக்க மதப்போதகர்கள், தம் மதத்தைப் பரப்புவதற்கு ஏற்ற சாதனங்களில் ஒன்றாக நாட்டுக்கூத்தையும் பயன்படுத்தலாயினர். பொதுமக்கள் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்றுக் காணப்பட்ட குறவஞ்சி, பள்ளூ, அம்மாளை, காவியம் என்ற இலக்கிய வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி அர்ச்சயாகப்பர் அம்மாளை, ஞானப்பள்ளூ முதலான சிற்றிலக்கியங்களைப் படைத்துப் பொதுமக்களைக் கவர்ந்தனர். அது

போன்றே கிறிஸ்தவ மதக் கதைகளையும் ஈழத்தில் நிலவிய நாட்டுக்கூத்து வடிவில் இயற்றினர். அப்பின்னணியில் தோற்றம் பெற்ற கிறிஸ்தவ நாட்டுக்கூத்துகளில் ஞானசுவந்தரி நாடகம், என் றீக்கு எம்பரதோர் நாடகம், மூவிராசாக்கள் நாடகம் முதலியவற்றை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம்.

நாட்டாரிசையில் ஆர்மோனியத்தின் ஊடுருவல்

பாரம்பரியமான மத்தளம், சல்லரி ஆகிய இசைக்கருவிகளுடனும் இதிகாசம் புராணம் ஆகிய கதைகளுடனும் தொடர்புடையதாக இருந்து வந்த நாட்டுக் கூத்திலே, கிறிஸ்தவர்கள் கதைப்பொருளில் மாற்றம் செய்தனர். அதுபோன்றே அவர்களுக்குப் பயிற்சியான ஆர்மோனியமும் நாட்டுக்கூத்து இசைமரபில் புகுத்தப்படுவதாயிற்று. இத்தகைய சமய வரலாற்றுப் பின்னணியில் ஈழத்துக் கிறிஸ்தவ நாட்டுக்கூத்திசையில் இடம்பெற்ற ஆர்மோனியம், கிறிஸ்தவக் கதையல்லாத ஏனைய நாட்டுக்கூத்துகளிலும் இடம் பெறத் தொடங்கியது இதனை மன்னார், யாழ்ப்பாணப் பகுதிகளிலே இன்றும் காணலாம். உதாரணமாக பாரதக் கதையுடன் தொடர்புடைய பப்பிரவாகன் நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டால், இக்கூத்து மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வடமோடியில் பாரம்பரியமான மத்தளம், சல்லரி ஆகிய இசைக் கருவிகளுடனேயே ஆடப்படுவதையும், ஆனால் யாழ்ப்பாணத்தில் அதே நாடகத்தை ஆடும்போது அங்கு ஆர்மோனியம் முக்கிய இசைக் கருவியாக இடம் பெறுவதையும் கவனிக்கக்கூடியதாக இருக்கிறது.

யாழ்ப்பாணத்தில் பெரிதும் ஆடப்படும் காத்தவராயன் நாடகம், சங்கிலியன் நாடகம், பூதத்தம்பி நாடகம், வெடியரசன் நாடகம், அரிச்சந்திரன் நாடகம் முதலியவற்றிலும் ஆர்மோனியம் முக்கிய வாத்தியமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் மட்டக்களப்புப் பிராந்திய நாட்டுக் கூத்துக்களிலே பின்னணி வாத்தியமாக ஆர்மோனியம் பயன்படுத்தப்படாமை ஆழ்ந்து நோக்கத் தக்கதாகும். கிறிஸ்தவ சமய கலாசாரத்தினால் அறிமுகம் செய்யப்பட்டதே ஆர்மோனியம். கிறிஸ்தவ சமயச்

செல்வாக்கு ஒப்பிட்டளவில் இப்பிரதேசத்தில் குறைவாதலால் இங்கு ஆர்மோனியத்தின் செல்வாக்கும் குறைவாயிற்று.

IV நரம்பிசைக் கருவிகள்

ஆடலுக்குத் தாளம் சேர்ப்பன தோலிசைக்கருவிகள். அது போன்றே பாடலுக்குப் பின்னணி இசை தருவன நரம்பிசைக் கருவிகள். வயலின், வீணை, தம்புரா முதலிய நரம்பிசைக் கருவிகள் கர்நாடக இசைமரபிற் பயன்பட்டாலும், ஈழத்தில் நாட்டார் இசைமரபில் நரம்பிசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு மிகமிக அரிதென்றே கூற வேண்டும். எனவே, ஈழத்தமிழ் மக்களின் நாட்டாரிசைக் கருவிகள்பற்றிய ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டியதன் அவசியத்தை இவ்வாய்வு உணர்த்துகின்றது.

ஈழத் தமிழர் நாட்டாரிசைக் கருவிகளின் பயன்பாடு

	மத்தளம்	உடுக்கு	பலாறு	குழல்	சல்லரி	சலங்கை	மகுடி	தப்பு மேளம்	கஞ்சிரா	சங்கு	றபாணம்	சவணிக்கை	ஆர்மோனியம்
நாட்டுக்கூத்து	X	X			X	X							X
வசந்தன் கூத்து	X				X	X							
மகிழிக் கூத்து	X	X	X	X	X	X	X						
காவடி ஆட்டம்	X	X			X	X							
கரக ஆட்டம்		X			X	X							
தெய்வம் ஆடல்		X	X	X									
தீப் பாய்தல்		X	X							X		X	
மழைக் காவியம் பாடுதல்		X										X	
கோயில் வழிபாடு		X	X		X					X		X	
வில்லுப் பாட்டு	X	X			X								X
காமன் கூத்து			X	X	X		X	X					
ஆண்டி ஊர் காவல்										X		X	
ஆண்டுத் திவசம்										X			
பிரேத ஊர்வலம்			X	X									

ஆய்வுத் துணை நூல்கள்

I தமிழ் நூல்கள்

- ஆளவந்தார், ஆர். தமிழர் தோற்கருவிகள், சென்னை, உலகத்தமிழ் ஆசாய்ச்சி நிறுவனம், 1981.
- இராகவன், அ. இசையும் யாமும், பானையங்கோட்டை கலைநூல் பதிப்பகம், 1971.
- இராமநாதன், எஸ். நாட்டுப்பாடல் இசையில் காணப்படும் பண்புகளின் வடிவம், சென்னை, தமிழிசைச் சங்கம், 1977.
- கைலாசபதி, க. இலக்கியமும் திறனாய்வும், யாழ்ப்பாணம், வரதர் வெளியீடு, 1972.
- கோமதிநாயகம், த. சி. தமிழ் வில்லுப் பாட்டுக்கள், சென்னை, தமிழ்ப் பதிப்பகம், 1979.
- சடகோபன், வி. வி. தென்னிந்திய கிராமிய நடனங்கள், சென்னை சாம்ராஜ் பிரசுரம், 1960.
- சண்முகசுந்தரம், சு. 'நாட்டுப்புறவியல் சிந்தனைகள், சென்னை மணிவாசகர் நூலகம், 1981.
- செல்வராசன், சில்லையூர் "வளர்ந்து வரும் மக்கள் இசை" நூட்பம், கட்டுப்பத்தை வளாகத் தமிழ்மன்றம், 1976 பக். 75—83
- சோமசுந்தரம், மீ. ப. 'நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் இராகங்கள்' தமிழ்நாடு, இயல் இசை நாடக மன்றம் வெள்ளிவிழா மலர், 1980
- பாலகிருஷ்ணன், சியாமளா. தமிழ்நாட்டு நாட்டுப்புறப் பாடல்களும், அவற்றில் காணப்படும் இசை வடிவங்களும், சென்னை, தமிழிசைச் சங்கம், 1973

- பாலசுந்தரம், இ. ஈழத்து நாட்டார் பாடல்கள் ஆய்வும்
மதிப்பீடும், (மட்டக்களப்பு மாவட்டம்)
சென்னை, தமிழ்ப் பதிப்பகம், 1979
- பெருமாள், ஏ. என்.- தமிழர், இசை, சென்னை, உலகத்
தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1984
- வரதராசன், மு. இலக்கியத் திறன், சென்னை,
பாரி நிலையம், 1959
- வானமாமலை, நா. (தொகுப்பு) தமிழர் நாட்டுப் பாடல்கள்
சென்னை, நியூ செஞ்சரி புக்ஹவுஸ்,
1964
- வித்தியானந்தன், சு. தமிழர் சால்பு (சங்ககாலம்), கண்டி
தமிழ்மன்றம், 1954
- விபுலாநந்த அடிகள், யாழ் நூல், கரந்தைச் தமிழ்ச் சங்கம்
தஞ்சாவூர், 1947

II ENGLISH BOOKS

- Bowra, C. M.** *Primitive Songs*, London, Weidenfield and Nicolson, 1962
- *Heroic Poetry*, New York, Macmillan, 1966
- Chadwick, B.** *Monro and Chadwick. Kershaw, N.*
The Growth of Literature, Cambridge,
Cambridge University Press, 1968.
- Coffin, T. P.** (Ed) *American Folklore Madras.*
Higginbotham, 1968.
- Encyclopaedia of Religion and Ethics Vol. 6, 1960*
- Encyclopaedia of world Arts, Vol. 5, 1959.*
- Fletcher. Alice.** "Music and Musical Instruments" Frederick
Webb Hodge. (Ed) *Handbook of American
Indians. North of Mexico. Part I,*
Washington, 1907.
- Greenway, John.** *Literature among the Primitives, (Ed)*
Mariya Leuch, 1964
- Grimms,** *Fairy Tales (Translated Edgar Taylor),*
Penquin Books, 1948
- Gunter, Schuller,** *Early Jazz, New York, Oxford Press, 1968*
- International Encyclopaedia of Social Sciences, Vol. 10*
- Kailasapathy, K.** *Tamil Heroic Poetry, Oxford University
Press, 1968*
- Keith, A. B.** *The Sanskrit Drama-its Origin, Developmen
Theory and Practice, Oxford University Press
Reprinted 1959.*
- Krappe, Alexander.** *The Science of Folklore, New york,*
W. Norton & Co, 1964
- Kunst, Jaap.** *Metre, Rhythm, Multi - Part Music, Leident*
E. J. Brill, 1950

- Lal, Chaman,** *Gipsies Forgotten Children of India, India Ministry of Information & Broadcasting Publication Division, 1968.*
- Lomax, Alan.** *The Folk Songs of North America in the English Language, 1966*
- Netti, Bruno.** *Folk and Traditional Music of the Western Countries, (2nd Ed) Englewood, Cliff, Printic Hall, 1973-*
- Pertold, Otaker.** *Ceremonial Dances of the Sinhalese. Dehiwela, Tissara, 1972*
- Sach, Hurt.** *World History of Dances. New York, 1937*
- „ „ *The History of Musical Instruments. New york, 1940*
- „ „ *Rhythm and Tempo. New York, 1953*
- „ „ *The Rise of Music in the Ancient world East and West. New York, 1943*
- Sidhanta, N. K.** *The Heroic Age of India, London, 1929*
- Sokolov, Y. M.** *Russian Folklore. New York, Macmillan Company, 1950.*
- Speak, Frank. G.** *Ceremonial Songs of the Greek and Yuchi Indians. Philadelphia, 1911.*
- Strangways, A. H. Fox.** *The Music of Hindustan, 4th Edition, Oxford, Clarendon Press, 1970*
- Tac Hung Ha.** *Folk Customs and Family Life. Korean Culture Series, Vol, III, Seoul. Korea Yonsei University Press, 1958*
- Thompson, G.** *Maxism and Poetry, London, 1954.*
- Thompson, Stith.** *The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. 1949.*
- „ „ *(Ed). Four Symposia on Folklore, Bloomington, 1953.*
- Ansina, Jan.** *Oral Tradition: a Study in Historical Methodology. Chicago, Aldine publishing Company, 1965.*
- Young, Percy M.** *Music and Story: London. 1960.*

JOURNALS

- Balasundaram, E.** ; *"A Study of Gypsies of Sri Lanka"*,
The Sri Lanka Journal of South Asian Studies, Vol. 2 New Series, 1987 - 1988
PP. 89 - 102.
- Barbeau, Marius.** *"Asiatic Survival in Indian songs"* *Musical Quarterly, No. 20, 1934.* PP. 107 - 116
- Barry Philips.** *Bulletin of the Folksongs Society of the North East, No. 5. 1933*
- Herzog, George.** *"The Yuman Musical Style"*, *Journal of American Folklore, No. 41. 1928.* PP. 183 -- 231
- " "
- "Plains Ghost Dance and Great Basian Music"* *American Anthropologist, No. 37 1953.* PP. 403 - 419
- " "
- "Research in Primitive and Folk Musics in the U. S. A."* *Bulletin 24 of the American Council of Learned Societies, Washington 1936.*
- " "
- "General Characteristics of Primitive Music"* *Bulletin of the American Musicologist Society, Oct, 1943, PP 23 - 26*
- Hornbostel. E. M. Von,** *"African Negro Songs"*,
International Review of Missions, Vol- 15 1926. P. 748
- Kaufmann. walter.** *"Folksongs of the Gond and Baiga"*
Musical Quarterly Vol. 27, 1941
- Nedel, Siegfried** *"The Origin of Music"* *Musical Quarterly -No. 16, 1930, PP. 531-546*